ХУДОЖНИК И КНИГА
ВОСПОМИНАНИЯ

В. ЛАЗУРСКИЙ

ПУТЬ
К КНИГЕ

ХУДОЖНИК И КНИГА

ВОСПОМИНАНИЯ

В. ЛАЗУРСКИЙ

ПУТЬ

К КНИГЕ

ВОСПОМИНАНИЯ ХУДОЖНИКА

НАЧАЛО

Одесса. 20-е годы

Москва и Дальний Восток. 30-е годы

ВОЙНА

От Москвы до Белого

Разведотдел штаба армии

Ута

Возвращение

ЗРЕЛОСТЬ

Книги. Конец 40-х — 60-е годы

Проектирование типографского шрифта

Путешествия

Проектирование книг

Размышления об искусстве

Фуга темпорум

МОСКВА «КНИГА» 1985

ББК 85
Л 17

Рецензенты:
Правление Союза художников СССР,
Г. В. Алямовская, *канд. искусствоведения*
(*ВНИИ комплексных проблем полиграфии*)

Оформление и макет
В. А. Крючкова

Л $\frac{4700000000-126}{002(01)-84}$ 76—85

Галине Лазурской
посвящаю

ОТ АВТОРА

Сейчас, когда работа над книгой, в которой я подвожу итоги своей жизни — жизни художника книги и шрифта,— окончена, мне хочется поделиться с будущим читателем — надеюсь, благосклонным,— своими огорчениями.

Бег быстротечного времени, ускоряющийся по мере приближения к неизбежному концу, все еще продолжается. Между тем издательские планы и житейская необходимость торопят меня поставить в рукописи слово «конец» и последнюю точку. А так много остается еще недосказанного...

О, как я понимаю поэта, который чувствовал себя в долгу

перед Красной Армией,
перед вишнями Японии,
перед всем,
про что
не успел написать!

Я чувствую себя в неоплатном долгу перед множеством людей, которых любил и о которых мне хотелось бы написать. Большинства из них уже нет на свете. Но есть и живые. Те, кого уж нет, проходят в моей памяти бесконечной вереницей. Здесь и мои горячо любимые родители, которым я обязан всем тем, что есть во мне хорошего, и о которых я так непростительно мало написал в этой книге. И множество друзей моей ранней юности, только вскользь упомянутых мною. Первый среди них — мой младший брат, с которым мы были очень дружны и переписывались до последнего дня его жизни. Переписка наша сохранилась и стала путеводной нитью воспоминаний. Здесь и много художников — товарищей по работе в предвоенные годы. И все те художники и издательские работники, в тесном содружестве с которыми было оформлено несколько сотен книг в послевоенные годы. И все те, кто в годы работы в области прикладной и промышленной графики успели стать дорогими моему сердцу друзьями. Не сказал я почти ни слова о тех авторах оформленных мною книг, живое общение с которыми так много дало мне как художнику книги. Когда-то я мечтал стать актером и эстрадным чтецом. Это увлечение было очень сильным. И оно дало мне счастье общения с замечательными людьми. И о них тоже еще не написано. Перечню этому нет конца...

НАЧАЛО

ОДЕССА. 20-е ГОДЫ

ОТЧИЙ ДОМ
ПРОФТЕХШКОЛА. «ОЧАГ ЗАРАЗЫ»
МАСТЕРСКАЯ ПАВЛА ВОЛОКИДИНА

МОСКВА И ДАЛЬНИЙ ВОСТОК. 30-е ГОДЫ

ПЕРВЫЕ РАЗОЧАРОВАНИЯ И УДАЧИ
«МЕЖРАБПОМФИЛЬМ». ЛЕВ КУЛЕШОВ
СЛУЖБА В АРМИИ
СНОВА МУЛЬТФИЛЬМ. «ВЕЛИКИЙ УТЕШИТЕЛЬ»
АРХИТЕКТУРНАЯ МАСТЕРСКАЯ
ВСХВ. КЛИМЕНТ РЕДЬКО
ВСЕСОЮЗНАЯ ТОРГОВАЯ ПАЛАТА

ОДЕССА. 20-е ГОДЫ

ОТЧИЙ ДОМ

Я жил тогда в Одессе пыльной...
Пушкин

Итак, я жил тогда в Одессе... В этом городе я родился и прожил почти безвыездно двадцать один год. Здесь я учился музыке и живописи, здесь увлекался театром и художественным чтением, здесь формировались мой характер и вкусы, мое отношение к современному искусству и к великим традициям прошлого.

Я очень любил свой родной город. В первые годы разлуки с ним (в начале 30-х годов), живя в Москве,— этом центре культурной жизни страны,— я ужасно тосковал по Одессе и не мог дождаться дня, когда вырвусь в отпуск, в отчий дом.

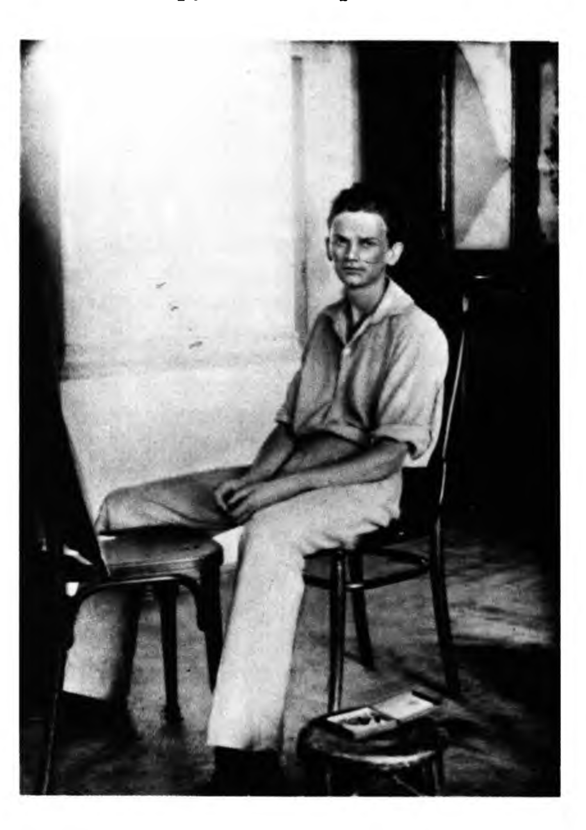
Отчий дом и Одесса были для меня синонимами. И сейчас, в семьдесят с лишним лет, мне снится иногда, к сожалению, слишком редко, залитая солнечным светом огромная пустая комната, оклеенная светлыми обоями «стиля модерн» (белые крупные хризантемы на серебристо-белом фоне), сундук, накрытый украинским черным килимом, с поставленным на нем натюрмортом из красных помидоров, синих баклажан, зеленых и оранжевых перцев; и я сам, шестнадцатилетний юноша в белой матроске и матросских полотняных брюках, прилежно пишущий акварелью с натуры, поставив планшет на стул за неимением мольберта...

Рисовать с гипсов и писать несложные натюрморты я начал сперва в частном реальном училище Валериана Жуковского, где успел проучиться всего один год. Рисование преподавал здесь сурового вида чернобородый мужчина по прозвищу Козел. Он считал, что на пятерку может рисовать только сам господь бог, учитель рисования — на пятерку с минусом, а лучшим ученикам можно было надеяться лишь на четверки и тройки. Реальное училище находилось рядом с похожими на флорентийские палаццо эпохи Возрождения университетскими зданиями, где преподавал мой отец. Отца хорошо знали в Одессе. Особенно художники, со многими из которых он водил дружбу. Узнав мою фамилию, Федор Леонидович, так звали Козла по имени и отчеству, осведомился, не сын ли я профессора Лазурского. А заметив мое старание, явно расположился в мою пользу.

Федор Леонидович был очень строг, и на уроках рисования царила мертвая тишина. Рисовали обычно с гипсов. Дав задание, он доставал из кармана крошечный этюдничек и, поставив его на кафедру, начинал что-то рисовать в нем красками. Мы умирали от любопытства, желая узнать, что он рисует. Никто из учеников старших классов, покровительствовавших нам, не мог удовлетворить нашего любопытства. И вот однажды Федор Леонидович сам приоткрыл передо мной краешек завесы. Он подозвал меня к кафедре, вытащил из папки альбомный листок

и показал мне рисунок: на белом листе была изображена спичечная коробка с желтой этикеткой, темно-синими торцами, черной боковой сторонкой и черными буквами надписи на этикетке. Работа показалась мне верхом совершенства — так точно и аккуратно была она сделана. Увидев неподдельное восхищение на моем лице, Федор Леонидович сказал: «Это работа моего ученика Вити Федорова».

Я знал, кто такой Витя Федоров. Он был сыном известного писателя Александра Митрофановича Федорова, близкого друга моих родителей и крестного отца моего младшего брата Алика. У Федоровых была собственная дача на Большом Фонтане, близ дачи Ковалевского, и летом мои родители часто ездили к ним в гости. С высокого обрывистого берега дачи открывался прекрасный вид на море. Одесские художники любили писать здесь этюды. И. А. Бунин, приезжая летом в Одессу, подолгу гостил на даче Федоровых. Здесь мои родители и познакомились с Буниным.



1. За мольбертом. 1925

Но возвращаюсь к прерванному рассказу: «Я вижу, тебе нравится Витин рисунок,— сказал Федор Леонидович,— а я нахожу, что он перестарался. Посмотри, словно он не рисовал, а чертил. Да и раскрашен коробок чересчур аккуратно». Затем, поймав мой любопытный взгляд, невольно скользнувший со спичечной коробки на таинственный ящичек, стоящий на кафедре, он усмехнулся, неторопливо раскрыл его и, пряча за кафедрой, показал мне (мне одному!) свою работу. Я обомлел от изумления: ничего подобного я до тех пор не видал. На маленькой дощечке ничего не было изображено. Я увидел только какие-то красочные пятна, довольно красивые. Заметив мое изумление, Федор Леонидович усмехнулся и сказал: «Это — импрессия». И, закрыв этюдник, отпустил меня на место.

Товарищи не смогли добиться от меня толкового ответа на вопрос, что показывал мне Федор Леонидович, так как я и сам не очень понял, чем он занимается на уроках.

Хотя я родился в 1909 году и уже над моей колыбелью сияла звезда нарождавшегося беспредметничества, в свои десять лет я не видал еще ни одной репродукции с картин Кандинского и ничего не слышал о нем. Другое дело — работы футуристов. Их я видел уже в 1917 году — во время предвыборной кампании в Учредительное собрание меня поразил огромный щит, на котором одной красной краской была изображена совершенно плоскостная и вся изломанная фигура рабочего, как бы составленная из листов железа. Мне плакат не понравился. Воспитанный на картинках из журнала «Аполлон», я воскликнул, обращаясь к своему отцу, который

вместе со мной рассматривал предвыборные плакаты: «Фу, какая гадость!» Это относилось, разумеется, исключительно к форме изображения. Пожилой рабочий, стоявший рядом с нами, по-иному воспринял мое восклицание и, довольно недружелюбно взглянув на меня, произнес: «Сам ты гадость»... Я был и сконфужен, и обижен. Папа, который правильно понял нас обоих, поспешил увести меня в сторону, не вступая в объяснения. Папе, с его доброй душой и широкими взглядами, было ясно, что простому, не искушенному в искусстве человеку так же трудно будет разобраться в эстетических категориях формы и содержания, как и восьмилетнему ребенку.

Через несколько лет мое отношение к футуризму и беспредметничеству изменилось, хотя интерес к этим модным в то время течениям не оставил слишком глубокого следа. Гораздо сильнее было влияние художников круга «Мир искусства», увлечение французским импрессионизмом и постимпрессионизмом. Но не буду забегать вперед...

Художественная неореалистическая школа открылась в особняке художника Евгения Осиповича Буковецкого на Княжеской улице, неподалеку от нашего дома. Была весна 1919 года. Интервенты покинули Одессу на этот раз ненадолго. Буковецкий вывесил объявление об открытии художественной студии и просил своих друзей, среди которых был и мой отец, посылать к нему своих детей. Сам он взялся руководить рисованием с гипсов, что и составило основное содержание студийных занятий, вполне академических и совершенно не соответствовавших названию школы. Петр Александрович Нилус раза два позанимался с нами «композицией». Он не рекомендовал работать прямо с натуры, как это было общепринято, а советовал наблюдать действительность, запоминать увиденное и писать по памяти, стараясь сохранить то общее впечатление, которое произвела на нас картина природы. Мне это понравилось. Но когда я попробовал изобразить по памяти свою любимую «Швейцарскую долинку», задача оказалась мне не по плечу. Так на первой неудачной попытке дело и кончилось. Да и сама школа просуществовала недолго.

С этой студией связано у меня одно переживание сугубо личного характера. Я влюбился.

Предметом моей детской влюбленности стала Вера Николаевна Муромцева, жена И. А. Бунина. Бунины жили в это время в особняке Буковецкого, в задних комнатах, примыкавших к большой мастерской, где мы рисовали. Вера Николаевна, стройная молодая женщина, легкой походкой спускалась по широкой деревянной лестнице откуда-то сверху, с антресолей, и с интересом рассматривала наши рисунки. Возможно, ее просили присматривать за порядком в студии — здесь было много прекрасных произведений искусства, а дети, предоставленные самим себе, могли натворить бед. Во всяком случае, Вера Николаевна подолгу засиживалась здесь, разговаривая с нами. Она была очень симпатична и приветлива. Однажды она погладила меня по головке. Я был бесконечно счастлив и до сих пор не забыл остроту этого чувства.

Муж ее, напротив, совсем не нравился мне тогда. В студию он не заглядывал, но бывал у нашего отца — жили мы в двух шагах от дома Буковецкого, на углу Ольгиевской и Княжеской улиц. Отец снимал большую семикомнатную квартиру в доходном доме Гарбузова, построенном по проекту известного архитектора-итальянца Бернардацци, строителя одесской Новой биржи.

Мне особенно запомнились два посещения нашего дома Иваном Алексеевичем Буниным.

Однажды мы с моим младшим братом играли в детской комнате в войну и в азарте игры с громкими криками ворвались в большую гостиную, где сидели в мягких креслах папа и какой-то незнакомый нам господин с бородкой клинышком. Папа укоризненно взглянул в нашу сторону, мы замерли от неожиданности, а незнакомый господин сделал строгое лицо и произнес нарочито суровым голосом: «Люблю детей... сечь»... Мы приняли это за чистую монету и поспешили ретироваться. Иван Алексеевич показался нам недобрым и сухим. Лишь впоследствии, читая рассказы Бунина, я понял, как ошибочно было это первое впечатление.

В другой раз Бунин явился к папе с праздничным визитом. Раздался звонок в прихожей, я побежал открывать дверь. Передо мной стоял Бунин в цилиндре и сюртуке, застегнутом на все пуговицы. Папа вышел вслед за мной встречать гостя. Бунин приподнял цилиндр в приветственном жесте и торжественно произнес: «Поздравляю Вас, Владимир Федорович!»

До этого мне приходилось, конечно, видеть людей в цилиндрах. И не только на картинках. Но в 1919 году... Я был поражен элегантностью Бунина.

Мой отец цилиндра не носил никогда. Даже в те годы, когда он еще не был женат на моей маме, ездил за границу и любил франтить. На хорошо мне известной с детских лет фотографии, на которой отец запечатлен вдвоем с Корнеем Чуковским, папа снялся в мягкой шляпе, а Корней Иванович в котелке.

На обороте этой фотографии рукой Корнея Ивановича написано:

Когда времен владыка хмурый
Умчит твои златые дни,—
Склонись над сей карикатурой
И их со вздохом помяни.
Да встанут вновь, как сон далекий,
Как темный, обманувший сон,
И Серпантини, и Куроки, и Стиль, и Смит, и Адисон.
И мой ты вспомнишь образ длинный,
И Glo'ster Street, и грязь, и чай,
Но трех совернов с половиной
Не вспоминай, не вспоминай.

Корней Чуковский
дорогому Владимиру Федоровичу
8 мая 1904 Лондон.

Эти «три соверна с половиной» так и остались навсегда за Корнеем Ивановичем. Но дружеские чувства, возникшие между ним и папой во время лондонской жизни под общей кровлей пансиона на Глостер Стрит, не угасли никогда.

Летом 1946 года я, только что демобилизованный из армии, приехал в Одессу повидаться с родителями после пятилетней разлуки. Вся семья сидела за обеденным столом, когда на пороге неожиданно появилась высокая фигура Чуковского. Приехав в Одессу по делам, Корней Иванович навел справки о папе и, узнав, что он жив, захотел повидаться с ним. Войдя в комнату, Корней Иванович окинул всех взглядом и, заключив папу в объятия, обратился в сторону моей кузины Ани, самой молодой из присутствовавших женщин. «Кто это?» — спросил он. «Моя племянница»,— сказал папа. «Прекрасная племянница!» — воскликнул Корней Иванович и бросился обнимать и целовать ее. Наконец очередь дошла до мамы и до меня...

К сожалению, мне не приходилось общаться с Корнеем Ивановичем в Москве. Но он запомнил меня и, встретив однажды в вестибюле Гослитиздата, произнес, протягивая руку: «Узнаю разлет бровей». И представил меня Н. Тихонову, шедшему с ним вместе: «Вот сын Владимира Федоровича Лазурского, того самого, который написал яснополянские дневники» *.

Из близких одесских знакомых только художник Нилус имел обыкновение носить цилиндр. В 1916 году появился в печати новый рассказ Бунина. Я хорошо помню, как приходившие в наш дом взрослые спрашивали родителей: «Вы читали „Сны Чанга“? Узнаёте ли вы художника в цилиндре? Ведь это Нилус, не правда ли?»...

«Сны Чанга»... Эти звучные и таинственные слова запали мне в душу. И когда много лет спустя в мои руки попало только что вышедшее в свет собрание сочинений Бунина, первое, что я стал искать в нем, были «Сны Чанга». И я тоже узнавал и родной город, и Нилуса и восхищался талантом Бунина. Из одесских художников Бунин был особенно дружен с ним.

В другом рассказе, «Галя Ганская», написанном много позже, уже в эмиграции, снова фигурирует художник. И снова во всем его внешнем облике легко узнается Нилус. А мастерская художника — та самая мансарда во флигеле дома Буковецкого, в которой когда-то работал Петр Александрович. Именно эту мастерскую под самой крышей Буковецкий предоставил в 20-х годах в распоряжение Павла Гавриловича Волокидина — будущего моего учителя.

Летом 1913 года мы жили на 13-й станции Большого Фонтана, на даче Гарбузовых. Здесь 22 июня родился мой брат Алик. Все внимание близких сосредоточилось на новорожденном. Я почувствовал себя вдруг всеми брошенным и ужасно одиноким.

Осенью мне взяли бонну Анну Карловну. Анхен, как ее вскоре стали называть в нашей семье, была родом из «прекрасного города Мемеля». Она ни слова не знала по-русски и обучала меня по «системе Берлица»: называла по-немецки окружающие нас предметы, показывала занимательные цветные картинки, изображающие сценки домашней жизни в городе и деревне, сама недурно рисовала, лепила из пластилина, вырезала из бумаги, клеила елочные картонажи, словом, была мастерица на все руки. Сначала я очень тосковал по горячо любимой мною няне, с которой меня теперь разлучили, но понемногу привык к Анхен и полюбил ее. Я уже все понимал, что Анхен рассказывала мне. А потом началось чтение вслух сказок братьев Гримм и разных историй из немецких книжек с картинками.

О, эти немецкие книжки с картинками! Как прекрасно они были напечатаны и как красиво переплетены! Да, немцы всегда умели делать книги, которые не только пленяли воображение — их просто приятно было брать в руки и перелистывать. Продавались они в магазине иностранных книг на Дерибасовской улице. Анхен приобретала их по своему вкусу, а родители финансировали ее книжные покупки. Вскоре у меня составилась небольшая собственная библиотечка немецких книг. Любимейшей среди них были «Макс и Мориц» Буша.

* Яснополянский дневник В. Ф. Лазурского (1894 года) опубликован в 1933 году в 37—38 томе «Литературного наследства» (Л. Н. Толстой, 2). Воспоминания отца о Л. Н. Толстом, изданные вскоре после смерти последнего (М., 1911), были также хорошо известны современникам.

Первая мировая война застала нашу семью в Козельце, Черниговской губернии, где мы жили все лето у одной из моих бабушек. Однажды к нам в дом нагрянула полиция во главе с полицмейстером и произвела обыск в комнате нашей Анхен. Ей было объявлено, что в 24 часа она должна собраться и уезжать «нах фатерланд»,— высылали из России всех немецких подданных. Расставаясь с Анхен, все мы плакали.

Когда мы вернулись в Одессу, ко мне пригласили новую бонну, родом из Риги. Ее звали флейлейн Марта Рейман. Она была не таким многоопытным педагогом, как Анхен, и гораздо моложе ее. Я с ней вскоре подружился и делал успехи. К 1916 году я уже настолько освоился с языком, что мог читать с помощью Марты не только сказки, но и более серьезные книги. Украшением моей довольно уже большой библиотеки стала подаренная папой великолепная антология «Веселые повести», содержащая четыре великих произведения мировой литературы в сокращенном изложении для детей: «Барон Мюнхгаузен», «Дон Кихот», «Рейнеке-Лис» и «Тиль Уленшпигель». Последний был изображен на обложке в своем шутовском наряде с бубенчиками. Эта книга надолго стала любимой и каким-то чудом уцелела в моей библиотеке. Она напечатана, как и большинство немецких книг начала века, фрактурным шрифтом. Фрактурой были напечатаны и те учебники, по которым я изучал в начале 20-х годов немецкий язык в профтехшколе, где его преподавание было отлично поставлено. Нашим директором был один из старейших педагогов Бруно Фридрихович Бахман. Он был очень строг и педантичен, но именно ему я обязан тем, что осилил немецкую грамматику по отличному тоненькому учебнику Миттельштайнера и научился грамотно писать по-немецки.

С основами английского и французского языков начал знакомить нас с братом отец. В Одесском университете он руководил кафедрой западноевропейской литературы, был специалистом по английской литературе и языку, но свободно читал по-немецки, по-французски, по-итальянски и по-испански. В Московском университете, где он учился у профессора Стороженко, изучал санскрит, а греческий и латынь были хорошо знакомы ему еще по гимназии. Между прочим, папин отец, мой дед, преподавал оба древних языка, так что интерес к языкам был в традициях семьи Лазурских. Значительную часть отцовской библиотеки составляли книги на иностранных языках. Во всяком случае все шедевры мировой литературы, в особенности классика народов индоевропейской группы, стояли на полках, вздымавшихся от пола до потолка вдоль трех стен просторного папиного кабинета.

В детстве я читал охотно и много. Родители часто читали нам, детям, вслух. Особенно в голодные и холодные времена начала 20-х годов, когда учебные заведения в Одессе почти не работали. Папа прочел нам тогда всего Диккенса в русских переводах, показывая при этом чудесные картинки английских иллюстраторов — современников Диккенса. По книгам с картинками знакомил он нас впервые с «Божественной комедией» Данте, с трагедиями Шекспира и комедиями Мольера, с гетевским «Фаустом» и «Дон Кихотом» Сервантеса. Не были, конечно, забыты ни Даниель Дефо, ни Джонатан Свифт.

Еще раньше мама, готовя меня к поступлению в реальное училище, прошла со мной весь Ветхий и Новый завет по школьному учебнику. В дополнение к этому папа читал мне вслух Евангелие, изложенное для детей Львом Толстым, а мама — легенду о Христе Сельмы Лагерлёф.

Но больше всего мама любила читать мне вслух куски из самых своих любимых книг. Таким образом я впервые услышал (именно услышал, а не

прочел) отрывки из «Тараса Бульбы», «Мертвых душ», «Евгения Онегина» и «Капитанской дочки», «Дворянского гнезда», «Обрыва» и, больше всего, из «Войны и мира». У меня до сих пор такое чувство, что дети Ростовых были друзьями моего детства. А к Татьяне Лариной и Лизе Калитиной я с самой ранней юности храню в душе нежнейшую привязанность.

Бабушка Юля тоже любила читать мне вслух. У нее был свой репертуар: «Демон» Лермонтова, «Ася» и «Вешние воды» Тургенева.

2. Родители. Владимир Федорович Лазурский и Наталья Михайловна Богомолец-Лазурская. 1908

С «Одиссеей» Гомера меня познакомил впервые отец, прочитав ее вслух от начала до конца. Иногда он читал мне в подлинниках отрывки из Байрона или Данте. Звучание дантовских терцин по-итальянски было особенно великолепно, я чувствовал это всем сердцем. Однажды, прочитав в русском переводе «Чайльд Гарольда», я честно признался, что эта поэма не произвела на меня никакого впечатления. Папа снисходительно улыбнулся и сказал: «Для того, чтобы судить о Байроне, тебе следует сперва научиться читать по-английски. Вообще поэзию надо читать в подлинниках и обязательно — вслух. Каждый язык обладает своим звуковым строем, и он непередаваем на другом языке. Очень трудно переводить на другой язык поэзию Данте или Пушкина. И чем совершеннее поэзия, тем это невозможнее»... К сожалению, занятия эти продолжались недостаточно долго, Но свои плоды они все же принесли: по окончании Великой Отечественной войны, позанимавшись полгода на курсах иностранных языков, я довольно легко научился читать по-английски специальную литературу по истории шрифтов и книгопечатания, в чем испытывал крайнюю необходимость.

Но главным моим помощником по-прежнему оставался немецкий язык, в котором я усовершенствовался в годы Великой Отечественной войны, сначала будучи военным переводчиком разведотдела, а затем прожив почти целый год в Кенигсберге и общаясь по долгу службы с местным населением.

В те годы, когда я начинал учиться в школе, существовал предмет, носивший название чистописания. Первым и единственным моим учителем каллиграфии был художник Ладнов. Он преподавал чистописание в Одесском реальном училище Валериана Жуковского в 1918/19 учебном году. Мне не было еще десяти лет, когда я был принят в первый класс этого известного в Одессе учебного заведения.

Ладнов учил нас красиво писать, пользуясь прописями, составленными им самим. Прописи были отпечатаны на внутренних сторонках небесно-

голубой обложки, в которую была заключена «ладновская тетрадь», разграфленная не косыми, а вертикальными и горизонтальными линейками, отпечатанными на превосходной белой бумаге и образующими на ней красивую голубую сетку. Тетрадь возбуждала аппетит. Хотелось поскорей начать писать в ней.

«Ладновские тетради» продавались в писчебумажном магазине Франца Маха. Покупать их вместе с другими писчебумажными принадлежностями в этом замечательном магазине, помещавшемся в доме мадам Папудовой близ соборной площади, было тоже большим удовольствием. Писать было велено специальными остроконечными эластичными перьями, продававшимися там же.

Прописи были отличные, письмо отчетливое, красивое и простое — «английский почерк» XIX века. Буквы стояли прямо, как на параде, довольно сочные нажимы чередовались с тончайшими волосными линиями. Многие имели несколько вариантов. Я довольно скоро научился выводить крупные, четкие буквы и особенное удовольствие получал от того, что в слове *дождь* или *дважды* можно было выбрасывать хвосты буквы *д* то вверх, то вниз, в зависимости от того, как это было красивее в данном слове или контексте. Мне все это давалось легко, тетради я содержал в идеальной чистоте, так как с самых малых лет был приучен к аккуратности своей обожаемой бонной Анхен. Вскоре я стал первым учеником по чистописанию и любимцем Ладнова. Человек он был добрый, отметки ставил снисходительно и, чтобы развить в нас эстетическое чувство, приносил в класс осенние листья клена или дикого винограда и, показывая их нам, приговаривал: «Вот они какие колоритненькие»... Нам это казалось смешным, и за Ладновым быстро закрепилось прозвище Колорит.

К Ладнову, учителю чистописания, я навсегда сохранил самое доброе чувство. «Ладновские тетради» были великолепны. И именно их создателю я обязан тем, что в отрочестве обладал хорошим почерком.

В начале 20-х годов мама, заботившаяся не только о духовном, но и физическом развитии своих детей, отдала меня и моего брата в «Турнферайн» — существовавшее в Одессе с незапамятных времен немецкое спортивное общество, основанное в свое время одесской немецкой общиной. В 20-х годах оно продолжало существовать под названием Odessaer Deutscher Sport Club. Большинство старших инструкторов были немцы, но занималась в этом немецком спортклубе молодежь всех национальностей, населявших наш поистине интернациональный город. Наряду с немцами были здесь русские, украинцы, молдаване и греки, поляки и евреи, французы, итальянцы, англичане и даже один турок, красавец мужчина по фамилии Топуз, знаменосец нашего спортивного клуба.

Один раз в году, ранней весной, когда в Одессе зацветали абрикосовые деревья и открывались легкоатлетические игры на спортивном стадионе, наш клуб совершал под звуки духового оркестра торжественный марш по центральным улицам города — от кирхи св. Павла, по Дерибасовской и Канатной, направляясь к Куликову полю и расположенному где-то за ним стадиону. Все окна распахивались, вдоль тротуаров выстраивались зеваки, мальчишки бежали за нами — всем хотелось поглазеть на красивое праздничное шествие.

Любил я и публичные выступления, происходившие в большом гимнастическом зале «Турнферайна». Начинали их обычно детские группы, проделывавшие под музыку тапера несложные вольные движения. Девочек выводила в зал шестнадцатилетняя Тина Шаповаленко, мальчиков — я. С этим связана одна парадоксальная история.

Среди мальчиков детской группы были мой младший брат и его ровесник Светик Рихтер, сын знакомого нашей семье музыканта — профессора консерватории Т. Д. Рихтера. О Светике говорили, что у него хорошие музыкальные способности. Перед выступлениями старший инструктор Анна Фридриховна Крафт поручала Тине и мне заниматься отдельно с теми девочками и мальчиками, которые плохо маршировали под музыку, постоянно сбиваясь с ноги. Среди них наиболее неспособным был Светик Рихтер. Как я ни бился, он никак не мог попасть в ногу. Чтобы не портить впечатления от всей группы, его приходилось исключать из нее во время публичных выступлений.

Встретясь четверть века спустя в Москве, после окончания Великой Отечественной войны, в гостях у своей тетки О. Г. Богомолец со Святославом Теофильевичем, я спросил прославленного пианиста, помнит ли он, как тщетны были мои усилия научить его ходить под музыку в ногу. Он ответил, добродушно посмеиваясь, что помнит. Когда я рассказываю об этом странном феномене, мне обычно не хотят верить. Однако это истинная правда...

В те голодные, но счастливые годы я так был увлечен гимнастикой, что совершенно серьезно думал стать цирковым акробатом. Особенно пленяло меня искусство воздушных гимнастов, работавших под куполом цирка. В старшей мужской группе нашего спортклуба тренировался гимнаст по фамилии Сиора. Он участвовал в цирковых представлениях в группе воздушных акробатов «Трио Эльворти». Этот очень смуглый, худощавый и стройный молодой грек, божественно крутивший солнце на турнике в спортзале «Турнферайна», был нашим общим любимцем.

«Трио Эльворти» (все они были коренными одесситами) «работали воздух» без сетки и, конечно, без лонж. Сиора был в этом трио первым среди равных. Перед самым сложным и смелым финальным полетом оркестр, игравший до этого меланхолический вальс, умолкал. В наступившей мертвой тишине было слышно только шипенье осветительной аппаратуры да скрип раскачивающейся трапеции. Сиора стоял на верхней площадке под самым куполом, готовясь к своему «смертельному номеру». Лицо его в луче прожектора казалось бледным...

«Алле!» — раздавался возглас партнера, стоящего визави, по ту сторону арены на ниже расположенной площадке. В то же мгновение резкая дробь барабана разрывала тишину. Сиора срывался с верхней площадки, летел, кувыркаясь в тройном сальто, в черную пустоту, к летящей навстречу трапеции с повисшим на ней вниз головой третьим партнером. Невыносимое крещендо барабанной дроби завершалось громовым ударом турецкого барабана в тот самый миг, когда руки партнеров сплетались. Они пролетали над головами еще не успевших прийти в себя от ужаса и восторга зрителей. Двух отважных акробатов ловко подхватывал третий, и, когда все «Трио Эльворти», живое и невредимое, оказывалось крепко стоящим на нижней площадке, весь оркестр вступал бравурным маршем фортиссимо, но буря аплодисментов и восторженный рев зрителей заглушали его.

Нет на свете публики более благодарной, более чувствительной ко всему прекрасному и возвышенному, чем полуголодная, плохо одетая одесская публика начала 20-х годов!

Возвратясь из цирка домой, я подолгу лежал в постели с закрытыми глазами и не мог уснуть, предаваясь мечтам. Я видел себя затянутым в трико, прекрасным, как Сиора, летящим в смертельном сальто и пожинающим лавры успеха, раздавая направо и налево «комплименты».

Я не обладал ни физическими данными, ни душевными силами, необходимыми для того, чтобы стать цирковым акробатом. Но для юношеских мечтаний не существует преград — в своем воображении я был совершенно бесстрашен! Мама относилась к моим фантазиям спокойно: она знала, что это пройдет. Я был ужасно огорчен, когда из-за начавшегося суставного ревматизма мне пришлось прекратить занятия гимнастикой. Ревматизм осложнился расширением сердца. Гимнастика была категорически запрещена. Потом я поступил в ИЗО, и живопись вытеснила на долгие годы все другие интересы.

Но и теперь, на склоне жизни, я считаю, что, работая в любом из искусств, художник должен стремиться к той степени совершенства, при которой он смело мог бы «работать без сетки». Однако это так трудно достижимо! Что касается меня самого, то я этой степени совершенства так и не достиг...

ПРОФТЕХШКОЛА. «ОЧАГ ЗАРАЗЫ»

Советская власть окончательно установилась в Одессе в феврале 1920 года. Началась перестройка учебных заведений.

С осени 1922 года я был принят в недавно организованную на базе бывшего Реального училища святого Павла профтехшколу «Металл-IV», готовившую к поступлению в Одесский политехнический институт.

Основной костяк педагогов профтехшколы составляли преподаватели реального училища.

Чистописания уже не было. Рисование преподавал сперва художник Николай Иванович Скроцкий, очень деликатный маленький горбун. Он жил в Париже в дореволюционное время, был влюблен в импрессионизм и импрессионистов, читал нам о них целые лекции, показывал японские цветные гравюры и учил нас гравировать на линолеуме с помощью самодельных штихелей из зонтичных спиц.

Его сменил вскоре Александр Карлович Кальнинг, которого мы приводили в изумление своими «ультралевыми», «футуристическими», с его точки зрения, рисунками на заданную тему «Труд».

«Мы» — это несколько человек моих новых школьных товарищей, среди которых оказался и один из старейших друзей моего детства Жорж Кукуричкин. На одной парте с ним сидел Гога Павло́вич, а моим соседом был Димка Демьяненко (меня называли в отличие от него Димой). Нас объединяли общие интересы, все мы любили рисовать и очень скоро составили редколлегию общешкольной стенгазеты, для которой придумали звучное название «Металл-сирена» (имея в виду не морскую деву, а фабричный гудок). Вся газета писалась от руки. Заголовок для нее было поручено сделать мне. Я с заданием справился и был назначен «зав. худ. частью». Наша газета неоднократно участвовала в смотрах школьных стенгазет, а однажды получила даже одобрительный отзыв на общегородском конкурсе — и за содержание, и за оформление. Мы были очень горды.

Окрыленные успехом, стали подумывать об издании рукописного литературно-художественного альманаха, рассчитанного не на столь широкий круг читателей, как стенгазета. Новый замысел рождался в школе, прямо на уроках. Особенно часто совещания учредителей происходили на уроках русского языка и литературы, которые вел немолодой уже, очень опытный и добрый педагог Антон Михайлович Гамов. Он был под-

слеповат, и, пользуясь этим, четверо основателей будущего журнала имели возможность, сидя на соседних партах в центре класса, шушукаться, строя планы и делясь замыслами. Но у незрячего Антона Михайловича был обостренный слух. И часто, прервав отвечающего урок ученика, он стучал по кафедре и говорил: «Что это за болтовня? В самом центре класса завелся какой-то очаг заразы, который мешает вести урок!..» Мы на время замолкали, но лишь на время... В конце концов бранные слова «очаг заразы», неоднократно повторенные Гамовым, показались нам заслуживающими внимания. Мы слыхали уже не раз от Скроцкого о том, как в свое время насмешливо сказанное в адрес группы передовых французских художников словечко «импрессионисты» было принято ими и стало наименованием направления, составившего целую эпоху в искусстве. Почему бы и нам не подхватить обидную кличку и не сделать ее своим знаменем? Так родилось название нашего альманаха, «Очаг заразы», издателями, сотрудниками и «печатниками» которого мы собирались стать.

3. Младший брат — Александр Владимирович Лазурский. 1970-е годы

Первой трудностью, с которой мы практически столкнулись, было отсутствие бумаги. А бумага нужна была хорошая. Навстречу нам пошел мой отец. Узнав о нашем намерении издавать рукописный журнал, он достал из ящика своего массивного письменного стола стопу прекрасной писчей бумаги с конгревной маркой «Бумажная фабрика князя Паскевича» и щедро отсчитал требуемое количество листов, предупредив только, что они у него последние и чтобы мы не тратили эту бумагу на черновики.

«Печатать» было решено «типотушевой краской», то есть, попросту говоря, писать текст черной тушью. «Печатником» и «метранпажем» взялся быть я, так как имел уже в этой области некоторые навыки — стенгазета тоже писалась от руки печатными буквами.

Еще раньше, в 1920—1921 годах, когда в связи с реорганизацией школ я сидел дома и имел массу свободного времени, мы с моим младшим братом Аликом развили бурную «издательскую деятельность». Брату было семь-восемь лет, но он был великим сочинителем, издавал собственную газету «Дырка», писал стихи и небольшие рассказы. Я предложил ему объединиться, чтобы совместно издавать большую иллюстрированную газету «Всемирный вестник» и «Собрание сочинений Лофа» (литературный псевдоним брата). Последнее «вышло в свет» в 1920 году, в «роскошном золототисненом переплете», напоминающем «богатые» издательские переплеты дурного вкуса, вошедшие в моду в конце прошлого столетия.

В этих и многих других изданиях для «внутрисемейного пользования» брат неизменно был основным автором. А я — издателем, редактором, «печатником», оформителем, иллюстратором бесчисленного множества газет, журналов, книг и альбомов, бережно сохраненных нашей мамой и чудом уцелевших до сего дня.

Большинство книжечек миниатюрного формата. Вызвано это было главным образом тем, что текста в них содержалось немного, а хотелось, чтобы они имели все же объем. Были и серийные издания, например «Рев. рар. библ.» — Революционная рарейская библиотека. В тоненьких книжечках этой серии рассказывались вымышленные биографии никогда не существовавших знаменитых революционеров («рарейщиков» — от французского *rare*, редкий, странный, чудный), населявших фантастический мир управляемой планеты Уриус. В одном из номеров «Всемирного вестника» сообщалось о том, как Уриус совершил полет к Марсу. Марс оказался густо населенным такими же людьми, как мы, но говорящими на языке, состоящем из одних лишь согласных. Имя президента Объединенной Республики Марс было Врл Клнмцч. Дома́ на Марсе строились в форме египетских пирамид, но обращенных вершиной вниз, так как было установлено, что таким способом можно разместить на поверхности планеты гораздо больше домов. Вместо доказательств это наглядно демонстрировалось на рисунке.

В 1922 году, когда вышел в свет первый номер «Очага заразы», мне было тринадцать лет, остальным сотрудникам, составлявшим ядро авторов и художников журнала,— от четырнадцати до шестнадцати лет. Для нашего серьезного альманаха Алик был еще слишком мал, и мы не брали его в свою игру, чем он не очень огорчался.

«Очаг заразы» выходил ежегодно в течение трех лет: № 1 — в 1922, № 2 — в 1923, № 3 — в 1924 году. Перелистывая их сейчас, можно ясно проследить те источники, которые питали наше юношеское воображение и на усвоении, развитии или преодолении которых формировались наши собственные вкусы и взгляды на искусство. Этих источников было много: с одной стороны — круг «Мира искусства», символисты во главе с Александром Блоком, акмеисты и имажинисты; с другой стороны — футуристы, конструктивисты и лефовцы во главе с Владимиром Маяковским. Особенно отчетливо видны все эти влияния в последнем номере «Очага заразы».

Мы были истинными детьми своего времени, «юношами 20-х годов», то есть любили, выражаясь фигурально, стоять на голове и дрыгать в воздухе ногами. Я и теперь не вижу в этом ничего дурного. Даже напротив: нахожу, что постоять вверх ногами полезно не только для физического, но и для нравственного здоровья и что счастлив тот, «кто смолоду был молод», кто «мял цветы, валялся на траве и зверье, как братьев наших меньших, никогда не бил по голове», как писали любимые нами Пушкин и Есенин.

Вот мы и были этими счастливцами, тем более, что и нас самих никто не бил по голове за некоторое эстетическое вольнодумство. Впрочем, все мы относились с легкой иронией к собственным увлечениям модными течениями в искусстве и литературе. Это явственно заметно и в статьях, и в рисунках, отразивших столь различные явления, как символизм, футуризм и конструктивизм. Наши вкусы и взгляды только начинали формироваться — самому старшему из нас едва исполнилось 18 лет. Свою специализированную профтехшколу все мы, «очагисты», закончили с грехом пополам весной 1925 года. Никто из нас не собирался идти в инже-

неры. Гога Павло́вич и я готовились к поступлению в ИЗО. С Гогой занимался уже В. Н. Мюллер, руководивший театрально-декорационной мастерской. Он готов был принять в свою мастерскую не только Гогу, незаурядный колористический талант которого давно заметил и оценил, но и меня: ему понравились помещенные в последнем номере «Очага заразы» мои эскизы к «Мистерии-буфф» Маяковского. Но я колебался между архитектурой и живописью. Последняя победила по двум причинам: во-первых, меня не привлекала перспектива снова заниматься математикой, которой, по моему представлению, мне было не избежать на архитектурном факультете, во-вторых, и это главное, мне хотелось учиться у Павла Гавриловича Волокидина и ни у кого другого.

МАСТЕРСКАЯ ПАВЛА ВОЛОКИДИНА

Я познакомился с Павлом Гавриловичем в 1924 году летом в его мастерской на верхнем этаже флигеля бывшего дома Буковецкого на улице Баранова (прежде — Княжеской). Это была та самая мастерская, в которой до Волокидина работал Петр Александрович Нилус — друг Евгения Осиповича Буковецкого и Ивана Алексеевича Бунина. Бунин описал эту мастерскую в рассказе «Галя Ганская». В мастерской и на стенах ведущей к ней лестницы продолжали висеть работы Нилуса — прогуливающиеся дамы в красных и желтых кринолинах на фоне темной зелени старинных парков, освещенные лучами заходящего солнца. Волокидин писал портрет моего отца *. Отцу хотелось, чтобы Павел Гаврилович посмотрел, как я пишу с натуры. Мне было 15 лет, и в будущем году, по окончании профтехшколы, мне предстояло держать экзамен в ИЗО (так сокращенно называли Институт изобразительных искусств).

Павел Гаврилович поставил для меня натюрморт. Это была пестрая и яркая, кубической формы коробка из-под китайского чая. Писать ее было трудно, тем более что мои представления о работе с натуры акварельными красками были самыми дилетантскими. Я сам чувствовал, что получается у меня плохо. Вообще я робел, так как уже тогда хорошо знал работы Волокидина по выставкам «Общества имени Костанди» и считал его лучшим среди одесских художников, несравненным, замечательным колористом. А Павел Гаврилович был молчалив, поглощен своим делом и не обращал на меня никакого внимания. Здесь же, в сторонке, стояла голубая японская ваза, хорошо мне знакомая по натюрмортам, виденным на выставках. Павел Гаврилович любил писать цветы в этой вазе — астры или хризантемы. Один из этих чудесных натюрмортов висел рядом на стенке. Боже мой, как это отличалось от моей детской мазни! Я думаю, именно тогда в мою душу запало страстное желание учиться живописи у Павла Гавриловича.

Думаю, что Павел Гаврилович посоветовал отцу взять репетитора, который подготовил бы меня к поступлению в ИЗО. Все лето 1925 года со мной занимался Даниил Карпович Крайнев. Под его руководством я рисовал и писал красками натюрморты, осваивая технику не только акварельной, но и масляной живописи. Даниил Карпович был очень опытным педагогом. Замкнутый и суровый на вид, а в сущности добрейший человек, он был доволен моими успехами.

* Портрет профессора В. Ф. Лазурского (в белой блузе) находится ныне в Одесском художественном музее.

Экзамены я выдержал успешно и был принят в мастерскую станковой живописи, которой руководили поочередно П. Г. Волокидин и Д. К. Крайнев.

На первом курсе, как во всех академиях, рисовали и писали с натуры голову. Вначале занятия вел Даниил Карпович: по старинке без мудрствований лукавых, в добрых традициях академического рисунка. Смотри и срисовывай, определяя пропорции с помощью карандаша в вытянутой

4. Мастерская Павла Волокидина (в первом ряду четвертый слева П. Г. Волокидин). 1928

руке. Будь верен натуре, внимательно прослеживая изгибы контура. Тушуй, добиваясь рельефной лепки деталей. Все было привычно просто и ясно, хотя и скучновато.

Но вот появился вернувшийся из отпуска Павел Гаврилович. Он начал с того, что взял в руки табуретку, высоко поднял ее и стал объяснять, что человеческая голова устроена, «как эта табуретка»: есть у нее передняя сторона, две боковые, верхняя, нижняя и задняя, которая нам не видна. Словом, голова — это куб, к поверхностям которого приделаны спереди — нос, глаза и рот, с боков — два уха... Это ошеломляло!

Тушевка была отменена. Сначала надо было одними только линиями построить объемную схему головы, определив основные пропорции не измерениями карандашом в вытянутой руке, а взвешивая мысленно «массы» и оценивая их относительные размеры «на глаз» и, так сказать, «на вес». Прежде чем рисовать глаза, необходимо было определить положение глазниц, этих впадин, в которые вставлены глазные яблоки, и показать, как нос сидит на лицевой поверхности головы, возвышаясь над ней, «подобно слуховому окну на крыше».

Одним словом, Павел Гаврилович нацеливал нас на объемное восприятие натуры, на понимание того, что линии контура — лишь видимые границы объемов и что поэтому, рисуя контур, очерчивающий форму лица

слева, непременно следует помнить о линии контура справа, а рисуя левое ухо, думать о правом и так далее.

В сущности, это была школа, восходящая через школу Чистякова к мастерам эпохи Возрождения — к «кубистическим» схемам Дюрера, к трактатам Леонардо да Винчи, к Микеланджело, который «в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера» *, к «Десяти книгам о зодчестве» Леона Баттисты Альберти, учившего в книге о живописи, что все объемы в природе складываются из поверхностей, по-разному повернутых к источнику света и поэтому различно освещенных. Все это я узнал и понял много позже, поработав в середине 30-х годов в архитектурно-проектной мастерской и увлекшись чтением трактатов эпохи Возрождения.

5. Студент ИЗО. 1927

Очевидно, Павел Гаврилович был хорошо знаком с заветами чистяковской школы: недаром в Академии художеств он учился в мастерской, руководимой Савинским, и, позже, у Матэ. Их имена он часто вспоминал с уважением. У меня есть репродукция с рисунка Савинского: схематический набросок головы Аполлона. Это очень близко к тому, что требовал от нас в начале занятий по рисунку Волокидин.

Вскоре произошло разделение нашей мастерской станковой живописи на две: руководителем одной из них становился Павел Гаврилович, другой — Даниил Карпович. Ученикам была предоставлена возможность свободного выбора педагога. Разумеется, я выбрал мастерскую Волокидина.

Зимой в мастерской было довольно холодно. Чтобы натурщики не мерзли, возле барабана ставилась железная печка «румынка». Работали студенты разных курсов в общей мастерской: старшие писали всю фигуру, начинающие — только голову. Натура чаще всего была обнаженной. Помню, какое потрясение я испытал, переступив порог мастерской и впервые в жизни увидев стоящую на возвышении совершенно нагую девушку. Кровь бросилась мне в голову, и я готов был провалиться сквозь землю от жгучего чувства стыда. К моему счастью, все были так поглощены работой, что никто не обратил на меня ни малейшего внимания. Староста указал мне свободное место, и я, с пылающими ушами, занялся приготовлением палитры и красок.

Очень скоро я привык, как все, видеть в обнаженной натуре только «модель», которую надо было «скомпоновать» и «построить» на холсте, найти сочетание живописных «пятен» фигуры и фона и «связать» их между собой, «не разбить» форму, детализируя ее в цвете, и, главное,

* Пушкин А. С. Египетские ночи.

«не засушить», до конца сохранив цельность и свежесть первоначального восприятия.

Общего гардероба в ИЗО не было. Все раздевались прямо в мастерских. У нас был один профессиональный натурщик с внешностью Дон Кихота Ламанчского — князь Долинский. Он в самом деле был бывший князь, еще не старый, с прекрасными манерами светского человека. Когда в мастерскую входила запоздавшая к началу сеанса студентка, наш обнаженный князь не мог устоять на месте, соскакивал с пьедестала и бросался к ней, чтобы со всевозможной галантностью помочь снять пальто и повесить его на гвоздь. Совершив свой рыцарский подвиг, он вскакивал обратно на барабан и, вежливо извинясь перед аудиторией за нарушение порядка работы, застывал в безукоризненно точно заученной позе.

Павел Гаврилович входил в мастерскую в своем черном, слегка приталенном тулупе со смушковым воротником, в высокой смушковой шапке и в черных валенках с калошами. В руках была толстая палка, на которую он опирался при ходьбе. У него была неторопливая, как будто даже важная поступь. Облик крестьянина. Но когда он снимал тулуп и шапку и оставался в серой толстовке с мягким черным бантом вместо галстука (как любили носить в то время художники), перед вами был интеллигент со спокойным и благожелательным взглядом очень умных, светлых глаз. Волосы он стриг под машинку и носил небольшие, всегда аккуратно подстриженные усы. Подражая Павлу Гавриловичу, я тоже повязывал галстук бантом.

Павел Гаврилович попросил меня однажды написать временную табличку на дверь нашей мастерской. Написать надлежало: «Мастерская станковой живописи профессора-руководителя П. Г. Волокидина» — так было написано на дверях всех живописных мастерских, руководимых художниками Крайневым, Фрайерманом, Гронецом и Жуком. Я решил отступить от шаблона. Посоветовался с товарищами, проработал дома весь вечер и на утро принес свое произведение Павлу Гавриловичу. На табличке было лаконично написано: «Мастерская Павла Волокидина».

— Почему же это Павла Волокидина? — спросил он, удивленно подняв брови. Я объяснил, что «Павел Волокидин» звучит не хуже, чем, например, Павел Кузнецов. Павел Кузнецов был в то время символом всего передового и талантливого в глазах молодежи, и Павел Гаврилович не мог не знать этого. Во всяком случае, он понял нас правильно, не рассердился, а добродушно усмехнувшись, махнул рукой в знак согласия. Табличка была укреплена на месте. Просуществовала она довольно долго, пока ее не заменили более капитальной и, разумеется, такой, как у всех.

В мастерской Павла Волокидина (за глаза мы называли своего любимого учителя просто Павлом) висела большая, прекрасная репродукция меццо-тинто — фрагмент из картины Веласкеса «Вакх»: улыбающееся лицо усатого крестьянина в шляпе и с чашкой в руках и рядом головы еще двух других бородатых. Веласкес (имя которого произносили в то время на французский лад — Веласке́з или даже Веласкец) был любимейшим мастером нашего любимого учителя и потому — нашим кумиром. Когда Павел Гаврилович хотел особенно похвалить кого-нибудь из художников и не находил слов для выражения своего чувства, он говорил обыкновенно просто: «Эт-то живопись!!!» И мы понимали, что это *настоящая* живопись, то есть такая живопись, какой она должна была бы всегда быть (и какой она так редко бывает). Для живописи Веласкеса, однако, этой сентенции было явно недостаточно. О нем говорилось более пространно и более выразительно: «Веласке́з — это прозорливец, эт-то прямо чёрт ка-

кой-то!» И это была похвала, которой редко удостаивался кто-либо из великих живописцев прошлого и нашего времени.

Павел Гаврилович был человеком широкого кругозора, и вкусы его были чрезвычайно многообразны. Он любил живопись Веласкеса и Эдуара Мане, ему очень нравились французские импрессионисты и Сезанн, он восхищался Матиссом. Известное рассуждение Матисса о зависимости композиции не только от формы, но и от размеров плоскости, на которой она строится, часто цитировалось Павлом Гавриловичем, когда речь заходила о законах композиции в живописи. И тут же он рекомендовал нам почаще смотреть альбомы с репродукциями знаменитых композиций Рафаэля в Станцах Ватикана и эскизы Александра Иванова на библейские темы.

Из русских художников ему ближе других был по духу Валентин Серов. Но он умел находить сильные стороны и у Репина, и у Сурикова и не соглашался с нами, когда мы, молодые, в своей «детской резвости» колебали треножник передвижников.

Я хорошо помню один очень скромно написанный портрет — раннюю работу Репина, находившуюся в коллекции бывшего одесского городского головы Брайкевича. Коллекция эта была национализирована и существовала долгое время как музей новой русской живописи в так называемом доме графа Толстого близ Сабанеева моста. Это было недалеко от нашего ИЗО, коллекция была чудесная, и мы часто туда хаживали. Услышав, что мы снова собираемся в музей, Павел Гаврилович непременно говорил: «Посмотрите внимательно, как написано лицо на репинском женском портрете». И так как мы были очень преданы Павлу Гавриловичу, мы старались найти в этом невзрачном, на наш взгляд, портрете то хорошее, что видел в нем он. И находили.

В той же коллекции Брайкевича, в отдельной небольшой комнатке, стены которой были окрашены в темный болотно-зеленый цвет, была выставлена на мольберте одна-единственная картина: «Валькирия» Врубеля. Это была жемчужина коллекции.

Лучше всего были представлены художники круга «Мир искусства», в особенности — Сомов, его виртуозные, чисто линейные рисунки с натуры и множество иллюстраций к знаменитой «Книге маркизы».

Были здесь и прекрасные произведения других мастеров: «Знамение» Рериха и его плывущие по синему-синему морю варяги, очаровательный портрет Алафузовой в овальной раме работы Серова и его же портрет Морозова. Перед ними мы простаивали часами, стараясь понять секрет той живописи, о которой Павел Гаврилович говорил просто: «Это живопись».

Думаю, что все те, кому посчастливилось быть учениками Волокидина, согласятся со мной, если я скажу, что Павел Гаврилович научил нас видеть, понимать, чем отличается «живопись» от «не живописи». Ибо далеко не все то, что написано красками и вставлено в раму,— живопись. Об этом прекрасно написано в дневниках Делакруа (которого тоже высоко ценил Павел Гаврилович, в особенности его «Хиосскую резню»). Но мы узнали это не из дневников Делакруа, а из уроков нашего учителя, и, я думаю, это главное, чему он нас научил. Многие из нас не стали живописцами (вот и я, например). Но это уже не от Павла Гавриловича зависело. Он был прекрасный педагог и дал нам все необходимое, чтоб мы живописцами стали.

Замечу еще, что Павел Гаврилович с необыкновенным терпением и снисходительностью относился к нашим порой очень резким и чрезмер-

но категоричным, как это вообще свойственно молодости, суждениям об искусстве прошлого. Он понимал наши увлечения футуризмом Маяковского, конструктивизмом в театре и всеми прочими «измами» 20-х годов. Вероятно, именно благодаря этой своей терпимости он умел исподволь направить нас на путь реалистического искусства, привить любовь не только ко всему лучшему в современном искусстве, но и к живописи старых мастеров.

У Павла Гавриловича была тонкая, артистическая душа. Он очень любил музыку. Среди написанных им женских портретов есть портрет молодой пианистки Эмилии Арнольдовны Коренман.

Портрет очень красивый. Пианистка позировала художнику в белом платье и большой белой шляпе. Павлу Гавриловичу чудесно удалось передать жемчужные оттенки белого в сочетании с нежно-розовым цветом девичьего лица и золотистыми волосами, выбивающимися из-под широких полей шляпы. Как всегда у Павла Гавриловича, особенно красиво были написаны светлые глаза и неясно очерченные губы. Он умел очень хорошо объяснять, ссылаясь обычно на портреты Веласкеса, как надо писать глаза и губы. Рисуя глаза, учил он, важно правильно понять («правильно понято» было одним из любимейших выражений Павла Гавриловича), как глазные яблоки вставлены в глазницы — выпуклые или впалые глаза, расстояние между ними. Все это дает лицу характер. Много внимания надо уделять радужной оболочке, представляющей вместе со зрачком ту удивительную зеркальную и в то же время как бы прозрачную поверхность, в которой одновременно отражается и внешний мир — свет солнца, цвет неба,— и внутренний мир человека, его душевная жизнь.

Объясняя нам, ученикам, как писать портрет, Павел Гаврилович настойчиво повторял, что главное — это характер. Думаю, что под «характером» он подразумевал не только характерность внешних черт лица, всей фигуры портретируемого, но и то, как характер человека, его индивидуальность, внутреннее «я» может быть выражено путем подчеркивания некоторых типичных черт, утрирования, иногда доходящего почти до гротеска, как мы это видим на многих портретах Серова (излюбленный пример Павла Гавриловича).

При постановке портрета в классе Павел Гаврилович всегда искал позу, характерную, по его мнению, для данного натурщика или натурщицы, и требовал от нас, прежде чем мы начнем писать, композиционных набросков, в которых было бы ясно определено, как мы собираемся вписывать натурщика в свой холст. В качестве примера хорошей композиции обычно приводились все те же портреты Серова: портрет княгини Орловой и другие. Но самыми излюбленными образцами портретного искусства неизменно были работы Веласкеса (Филипп IV, инфанты, эрмитажный папа Иннокентий X) и портретные рисунки Ганса Гольбейна Младшего. Репродукция одного из них — мужского портрета в огромной шляпе, так называемого «Парацельса», висела в назидание нам на стене мастерской профессора Волокидина в ИЗО рядом с «Вакхом» Веласкеса.

В последний раз я видел Павла Гавриловича в Москве, в 30-х годах. Он ходил вместе со мной по выставке произведений Валентина Серова, свезенных в Третьяковскую галерею из разных музеев и частных собраний. Выставка была огромная, Серов, собранный воедино, был великолепен. Павел Гаврилович восхищался его мастерством и многогранностью. «Это живопись» и «прозорливец» не сходило с его уст. Павел Гаврилович восхищался умением Серова перенимать все хорошее у художников, жи-

вописью которых он увлекался в тот или иной период своей жизни — у Врубеля, у мастеров Возрождения, даже у такого неглубокого художника, как Цорн.

Сам Павел Гаврилович в молодые годы находился под сильным влиянием Серова. Об этом свидетельствуют многие его ранние вещи, в частности прелестный рисунок пастелью — «Голова девочки в овале» (1910). Позднее в его творчестве чувствовалось также влияние французских импрессионистов и постимпрессионистов.

Он был переимчив, как Серов, то есть умел видеть сильные стороны в полюбившемся ему художнике и умел учиться у него, совершенствуя таким образом свое мастерство. Так же, как и Серов, он был достаточно яркой индивидуальностью, чтобы не стать поверхностным подражателем.

Павел Гаврилович постоянно повторял, беседуя со своими учениками о живописи: «В искусстве важно не что, а как» (то есть важен не предмет изображения, а качество самого изображения).

В книге В. С. Турчина «Эпоха романтизма в России» *, под рубрикой «Алексей Романович Томилов», я нашел источник крылатых слов «не что, а как». Они, как оказалось, принадлежат А. Р. Томилову, «интереснейшему мыслителю и эстетику эпохи романтизма», автору недатированной рукописи «Мысли о живописи». Правда, в самой этой рукописи Томилова выражение «не что, а как» не встречается. Но крылатые его слова были подхвачены современниками, передавались из уст в уста и бытуют среди художников. Объяснение их в некрологе, посвященном памяти А. Р. Томилова (1779—1848), совершенно совпадает по смыслу с тем содержанием, которое вкладывал в поговорку «в искусстве важно не что, а как» мой учитель, Павел Гаврилович Волокидин.

Учебный день в институте изобразительных искусств был насыщен до предела. Каждое утро с 10 до 2 мы занимались живописью, с 4 до 6 — рисунком. Перед живописью и после рисунка нам читали лекции по истории искусства, эстетике, цветоведению, технологии красок, пластической анатомии и перспективе. Был, конечно, и курс политграмоты и политэкономии. Большинство курсов вели старые университетские профессора, многие среди них — большие специалисты и ученые с именем. Так, например, пластическую анатомию преподавал нам известный патологоанатом Николай Константинович Лысёнков. Он сам недурно писал красками с натуры. Его пейзажные этюды и натюрморты регулярно появлялись на выставках «Общества имени Костанди». Он был почитателем ван Гога и писал чистыми тонами, не смешивая красок на палитре. Но в своем предмете он был классически строг и очень требователен. Будучи близким другом моего отца, он предупредил меня заранее, чтобы я как следует подготовился к экзамену, когда курс будет закончен. На экзамене надо было уметь рисовать скелет и досконально знать все мышцы и сухожилия. Преподавал Николай Константинович по собственному учебнику, рисунки для которого делал под его руководством прямо с натуры Петр Васильев, окончивший ИЗО несколькими годами раньше, чем я. Сам Лысёнков прекрасно рисовал кости и одевал их мышцами, работая цветными мелками на черной доске.

Овдовев, он особенно часто бывал в нашем доме, был очень привязан ко всей нашей семье. А когда в начале войны Одесса оказалась в осаде и сильно пострадал от бомбежки дом, в котором он жил, Николай Константинович переселился к моим родителям, а вскоре им всем вместе

* М., 1981, с. 66.

пришлось эвакуироваться на дачу наших друзей на Большом Фонтане — там было не так опасно, как в центре. Здесь он и умер, не дождавшись конца войны.

Другой профессор, известнейший историк античного театра Б. В. Варнеке, читал в ИЗО свой удивительно интересный курс о древнегреческом искусстве сцены.

Курс перспективы вел архитектор чех Н. Ф. Покорный, благодаря которому я получил основательные знания по этому предмету, позволившие мне впоследствии успешно работать в архитектурно-проектной мастерской и строить сложные перспективы интерьеров и выставочных павильонов.

Но самыми любимыми были курсы истории и теории искусства. Первому из них, курсу всеобщей истории искусства, было отведено особенно много часов, и продолжался он в течение всех пяти лет обучения. Читал этот курс тоже университетский профессор, ученик Н. П. Кондакова. Фамилия его и имя-отчество стерлись в моей памяти, о чем я очень сожалею, так как сохранил к этому прекрасному лектору чувство глубочайшей благодарности за ту массу фактов из истории искусства, которые запечатлелись в моей памяти. Как нужны оказались эти знания впоследствии, особенно когда я почти полностью переключился на оформление книг, в частности книг по истории изобразительного искусства.

Самым талантливым лектором был, однако, профессор М. И. Мандес. Он был философ с внешностью веласкесовского Эзопа и читал нам им самим специально для ИЗО составленный небольшой, но необычайно содержательный курс теории искусства. Он диктовал нам конспект своих лекций, а мы записывали. Когда курс был закончен, один из студентов полиграфической мастерской, Гринштейн *, набрал и отпечатал сто пятьдесят экземпляров этого конспекта в институтской типографии. Сейчас это величайшая библиографическая редкость. Кроме теории искусства, Мандес прочел нам еще факультативно цикл лекций на тему «города Италии». Эти необязательные лекции посещали всего пять-шесть человек. Среди тех, кто не пропустил ни одной, были Гринштейн и я. Рассказы Мандеса об Италии, по которой он путешествовал в юности, оставили в моей душе неизгладимое впечатление, не менее глубокое и сильное, чем прочитанная много позже книга Павла Муратова «Образы Италии». К сожалению, воспоминания профессора Мандеса, влюбленного в Италию, никто из нас не конспектировал. Он умер в Одессе в 1934 году.

Весной 1927 года я благополучно сдал экзамен за второй курс ИЗО и получил из Москвы приглашение погостить на каникулах в семье дяди — Александра Александровича Богомольца. Приглашение было радостно принято: представлялась возможность посмотреть Москву, Третьяковскую галерею и другие московские собрания живописи. Родители собрали денег на дорогу, и я отправился в путь.

В 1927 году Москва еще сохраняла многие черты старой, дореволюционной Москвы. По воскресеньям все «сорок сороков» московских церквей звонили во все колокола, благовест их разносился повсюду и как бы висел над городом, образуя над ним звуковой купол. Извозчики в синих поддевках бесшумно проезжали мимо на резиновых шинах. Только цоканье копыт да выкрики старьевщиков нарушали ленивую тишину глухих московских переулков. Дядя жил тогда на Большой Якиманке, рядом

* И. Х. Гринштейн, художник-иллюстратор, впоследствии успешно работавший в периодике и книжных издательствах в Москве.

с церковью Ивана Воина и неподалеку от Института переливания крови, где он работал. Мой путь в Третьяковку лежал через лабиринт кривых замоскворецких переулков, вдоль деревянных заборов, ограждавших дворы и сады, наполненные запахом цветущей сирени.

В Третьяковке я прежде всего отправлялся к Врубелю, моему кумиру, и часами просиживал перед его «Сиренью» или «Поверженным Демоном». Демон производил на меня особенно сильное впечатление траурной красотой своих красок, полнозвучной гармонией лиловых, синих и золотых тонов, не потускневших и не почерневших еще под беспощадным воздействием времени.

6. «Ночная фиалка».
Эскиз обложки к поэме А. Блока. 1928

Вторым любимым художником был Серов. «Его «Девочка с персиками» была в моих глазах верхом совершенства.

Кроме Третьяковки в Москве существовало несколько прекрасных частных собраний, хотя и национализированных, но пребывавших еще попрежнему в домах бывших своих владельцев. В собрании Остроухова я впервые увидел и сразу полюбил древнерусскую иконопись. В собрании Щукина работы Гогена поразили меня своим пряным колоритом, а в собрании Морозова я не мог оторваться от знаменитых матиссовских панно. Импрессионисты окончательно пленили меня: такой правды в изображении природы я никогда раньше не видел.

Переполненный московскими впечатлениями, я приехал в разгар лета на лесную дачу близ Лубён, где гостил у нашего родственника лесничего мой брат Алик. Он и две дочери хозяина дома и директора лесного питомника Вера и Лёля вели вольную жизнь диких индейцев, смуглых и румяных, разъезжавших без седел на «диких мустангах» из конюшни питомника. Индейцы питались парным молоком, зелеными огурцами и салом и без конца плескались в заросшей купавками реке Суле.

Перед сном в обязанности племени входило массовое уничтожение комаров, тучами налетавших на свет Большого вигвама. Хлопушки, с помощью которых убивали искусными ударами в темя несчастных кровопийц, назывались «симпликаторами системы профессора Курну» (таково было прозвище хозяина дома). Впоследствии я сочинил большой плакат, рекламирующий это чудо технической мысли, снабдив его двустишием:

Смерть приносят комару
Симпликаторы Курну.

Плакат этот сыграл в дальнейшем немаловажную роль в моей судьбе.

Чувствуя себя взрослым в свои восемнадцать лет, я мало принимал участия в диких забавах краснокожих индейцев. У меня был этюдник с масляными красками, и я пытался писать этюды с натуры «по-новому», то есть не так, как писали в скромной традиционно-реалистической манере одесские художники. Московские впечатления полностью овладели моим воображением. Хотя этюды «по-новому» (я сам это видел) не очень удавались, у меня хватило смелости попробовать написать на пленэре портрет Верочки, старшей своей племянницы, «из племени краснокожих». Здоровый румянец загорелого личика красиво контрастировал с почти добела выгоревшими на солнце золотистыми волосами и бело-розовой кофточкой. Лучи солнца, проникавшие на открытую веранду сквозь густую зелень листвы, испещряли кофточку рефлексами всех цветов радуги, живо напоминая мне полюбившуюся многоцветную белизну скатерти гогеновского натюрморта с попугайчиками.

Как это ни удивительно, портрет, писавшийся без всяких мучений, *alla prima*, получился совсем не плохо. Осенью я представил его на отчетную ученическую выставку ИЗО. Портрет был замечен. О нем было даже упомянуто в рецензии, помещенной в одесской газете «Вечерние известия»: «В мастерской станковой живописи под рук. П. Г. Волокидина есть удачный портрет девочки, написанный в солнечном пленэре. Но этот кусок подлинной живописи буквально тонет в море остальных работ коричнево-черного цвета. Какая же из этих двух манер живописной мастерской настоящая?..»

Разумеется, столь категоричная оценка объяснялась очень просто: рецензент, художник Мих. Гершензон, долго живший в свое время в Париже, увидел в «Портрете девочки» увлеченность юного живописца новой французской живописью и, будучи сам убежденным пуантилистом, выделил его среди всех других работ мастерской. Но похвалы необходимы художникам, особенно молодым, как солнечные лучи и поливка растениям. Отзыв доброго Гершензона окрылил меня.

В это же время, кроме «Портрета девочки», мною был написан еще один довольно удачный портрет — портрет брата в белой матроске с синим воротником на серебристо-сером фоне. В этих двух портретах сказалось, на мой взгляд, влияние не столько импрессионистов, сколько Валентина Серова, который на долгие годы стал любимым художником, не вытеснив, однако, из моего сердца ни Врубеля, ни французов.

Ранней весной 1928 года два моих товарища по мастерской Волокидина Иршенко и Маценко предложили мне принять участие в выполнении добытого ими каким-то образом заказа: надо было написать декорацию леса, «богатого павильона» и украинской хаты. Заказчик, директор рабочего клуба на Пересыпи, предоставил нам полную свободу творчества, а наш добрый учитель Павел Гаврилович не только освободил нас на время от посещений мастерской в ИЗО, но еще и снабдил собственными этюдами — акварелями, писанными в окрестных парках. Павел Гаврилович был тонким колористом, и каждый его этюд, был ли он написан ранней весной или золотой осенью, представлял собой очаровательную маленькую симфонию. Но мы очень мало могли почерпнуть из них практических уроков — как писать нам наш лес.

Эскиз леса был поручен мне, поскольку предыдущее лето я провел на лесной даче под Лубнами (не написав там ни одного лесного этюда). Я смело взялся за работу, и вскоре эскиз был готов. На лес это было мало похоже. Но директор клуба, не очень разбираясь в изобразительном искусстве, поверил нам на слово, что эскиз не может дать полного пред-

ставления об окончательном результате, и торопил поскорее приступать к писанию задника и кулис леса: надо было успеть закончить всю работу к майским праздникам. Мы развели клеевые краски в ведрах и бодро принялись размахивать непривычно большими кистями. Результат получился совершенно неожиданным для нас самих. Когда рабочие сцены подняли с пола и развесили на колосниках наше еще не вполне просохшее произведение, мы ужаснулись: на заднике вместо леса, красовалось нечто, напоминающее огород с чудовищных размеров капустными качанами вместо древесных крон. Незадолго до этого мы прочитали две прекрасные книги о Сезанне Э. Бернара и А. Воллара и были насквозь пропитаны идеей о том, что все в природе лепится в формах цилиндра, конуса и шара. Но практика в данном случае явно разошлась с теорией, и мы сами видели это лучше всех... Директор пришел в отчаяние и готов был совсем отказаться от наших услуг, но сроки напирали, и он позволил нам закончить интерьеры павильона и хаты. Из всех этих декораций более или менее прилично получилась только хата с белой печью, расписанной яркими букетами цветов,— оба моих товарища были селянами, да и я сам лучше представлял себе, как выглядит украинская хата, чем «павильон в стиле ампир». Но нас ждал еще один сюрприз: когда краски окончательно высохли, на бледно-розовых стенах павильона проступили бурые пятна, покрытые к тому же какой-то сверкающей кристаллической сыпью. Чаша терпения директора была переполнена, и он объявил нам, что не намерен платить за работу ни гроша. Для нас это был ужасный удар: мы мечтали использовать заработанные деньги на поездку в Ленинград, готовились к ней, изучая путеводители по городу и его музеям. И вот все рушилось...

Но тут Фортуна снова повернулась к нам лицом. За нас вступилась профсоюзная организация, дело было передано в суд, суд вызвал экспертов, в числе которых были художники — преподаватели ИЗО. Эксперты пожалели нас и высказались в том смысле, что мы пали жертвой несчастного случая: как выяснилось на суде, старые декорации павильона были залиты во время пожара в клубе пеной огнетушителей, о чем нас не предупредили. Что же касается леса, то он написан в «современном кубистическом стиле» и вполне пригоден для использования... Нам заплатили, и мечта о поездке в Ленинград стала действительностью *.

В Ленинграде меня приютили в гостеприимной семье профессора Михаила Яковлевича Басова, папиного дальнего родственника. Жил он на университетской квартире в доме на Мойке, где помещался некогда сиротский приют Ведомства императрицы Марии. Это был старинный дом в стиле русского классицизма, с фасадом, украшенным колоннами, с эмблемой на фронтоне в виде пеликана, питающего детей своих собственной кровью, и с бесчисленным количеством блох внутри...

Приехав, я первым делом отправился в Эрмитаж и стал разыскивать испанский и голландский залы. Мой любимый учитель наставлял меня перед отъездом из Одессы, чтобы я особое внимание обратил на работы Веласкеса и Рембрандта. В 1928 году в эрмитажной коллекции еще находились портрет папы Иннокентия X (голова в красной скуфье, написанная

* Эпизод, до смешного напоминающий описанный выше, произошел пятью или шестью годами ранее с шестнадцатилетним Е. А. Кибриком, начинавшим тогда учиться живописи в Одессе. Он описан в воспоминаниях Евгения Адольфовича, отрывок из которых помещен в № 1 журнала «Новый мир» за 1980 год под названием «Всегда открытие». Когда я прочитал это у Кибрика, меня поразило не только сходство, но и несомненная типичность описанных случаев.

Веласкесом прямо с натуры) и небольшой портрет Титуса — одна из прекраснейших работ Рембрандта. Оба портрета буквально пронзили мое сердце. Это были живые люди: жестокая и властная натура папы, его подозрительный, недружелюбный взгляд в этюде Веласкеса и почти ангельский, удивительно одухотворенный, излучающий доброту и благожелательство лик юного Титуса, с великой любовью изображенный на холсте его стареющим отцом. Два диаметрально противоположных образа, с одинаковой силой запечатлевшиеся в моей душе на всю жизнь.

Эрмитаж был открыт не ежедневно. Я составил расписание всех тех музеев, которые собирался посмотреть, и старался не терять попусту ни одного дня, ни одного часа, жадно впитывая все то, что могли дать изумительные художественные и культурно-исторические музеи Ленинграда. Вскоре определилась сфера основных моих интересов. С одной стороны — живопись эпохи Возрождения и барокко в эрмитажной коллекции, с другой — музей прикладных искусств, бывшее собрание барона Штиглица. Последний был филиалом Эрмитажа, и работали они в разные дни недели.

Создателем музея прикладных искусств был известный петербургский архитектор Месмахер. Экспозиция была построена по эпохам и включала в себя решительно все, что окружало человека в его повседневной жизни,— от настенных шпалер и мебели до предметов домашнего обихода и всевозможных художественных безделушек. Здание музея было спроектировано и построено самим его создателем, Месмахером. Он же был и директором музея, рачительно пекшимся о пополнении коллекции барона Штиглица. Архитектура каждого зала создавалась в расчете на размещение предметов искусства и художественных ремесел определенного времени, определенного стиля. Переходя из зала в зал, можно было проследить всю многовековую историю стилей на самых высокохудожественных образцах. Дыша атмосферой этого волшебного мира, я впервые почувствовал непреодолимое влечение к декоративной красоте прикладных искусств, хотя не знал еще тогда, что именно они, а не станковая живопись, станут в недалеком будущем моим основным занятием. Здесь все было прекрасно: фламандские шпалеры XV века и вышитые жилеты эпохи Людовика XIV, итальянский фаянс и фарфор Севра и Мейсена... И в каждом зале — удивительная гармония красок, то ярких и звучных, то приглашенных и нежных. Покидая это царство цвета, я неизменно испытывал чувство, очень близкое к тому, которое овладевало мною после самого лучшего концерта симфонической музыки.

Был еще музей, который я любил посещать. Его коллекция служила прекрасным дополнением к собранию музея Штиглица, в котором наиболее полно было представлено искусство Западной Европы. Это был этнографический музей Академии наук. В нем хранились сокровища искусств Востока. Особенно запомнился мне один экспонат — буддийский рай, состоящий из множества миниатюрных фигурок. Но и весь этот музей был настоящим раем красок! Насладясь их музыкой, я снова и снова шел в Эрмитаж или в Русский музей, где главными магнитами были по-прежнему Серов и Врубель.

Когда музеи закрывались, я отправлялся бродить по улицам города. Прогулки эти продолжались до поздней ночи — хотелось увидеть как можно больше. Архитектура и монументальная скульптура Северной Пальмиры одинаково привлекали мое внимание. Был июнь, и стояли белые ночи. С жадностью впитывал я сказочную красоту этого единственного в своем роде города. Только возвратясь домой, я замечал, что ступни

ног горят, как в огне, наскоро погружал их в таз с холодной водой, наскоро глотал оставленную для меня еду, как подкошенный валился в постель и моментально засыпал, не замечая блох, которые немедленно набрасывались на мое мертвое тело.

Ленинградские закаты были так же прекрасны, как его архитектурные ансамбли. Особенно запомнился один, который я наблюдал в Петергофе. Били фонтаны. Заходящее солнце окрашивало их струи всеми цветами радуги. Картина все время менялась. Брызги сверкали, как самоцветы. В шуме падающей воды чудилась музыка Дебюсси или Равеля. А изобразить все это могли бы только Тернер или Клод Моне.

В Ленинград я приехал одновременно с двумя подругами по мастерской Волокидина — Феней Ворошильской и Асей Фальчевской. Встретив меня однажды в музее, Феня спросила, не хочу ли я познакомиться с Женей Кибриком, о котором я много слышал в одесском ИЗО, где о нем сохранилось воспоминание как о талантливом художнике, подающем большие надежды. Евгений Адольфович учился живописи сперва в мастерской нашего общего учителя Павла Гавриловича, а затем у Т. Б. Фраермана и уехал в Ленинград с намерением завершить свое образование в Академии художеств незадолго до того, как я поступил в ИЗО. Феня знала его еще по Одессе.

В 1928 году Кибрику было двадцать два года, он состоял секретарем коллектива «Мастера аналитического искусства» и мог познакомить нас с идейным вождем этого вольного объединения художников Павлом Николаевичем Филоновым.

Имя Филонова мы уже слышали раньше, но никто из нас не видал его работ. Он сам и его творчество были окутаны ореолом таинственности.

Знакомство с Кибриком вскоре состоялось, и он повел нас троих на квартиру Филонова. В своих воспоминаниях Евгений Адольфович прекрасно описал внешность легендарного мэтра:

«Высокий, в серой толстовке с поясом, в солдатских ботинках, с бритой головой и лицом твердым, как бы вычеканенным, с пристальным взглядом» *. Таким он запомнился и мне. Филонов встретил нас на пороге и немедленно стал расставлять вдоль стен картины, которыми была завалена вся его комната. Он показал нам множество своих работ. Жаль, что в моей памяти сохранилось лишь общее впечатление, словно мы побывали в каком-то ином мире, в фантастическом микрокосме, населенном мириадами копошащихся в нем странных живых существ. Сам Филонов произвел на меня впечатление человека, одержимого своими идеями, несомненно очень одаренного, но странного. Не могу сказать, чтобы меня увлекло его творчество. Вероятно, я был чересчур переполнен впечатлениями, полученными в музеях. Старые мастера, особенно Рембрандт и Веласкес, так ошеломили меня титанической мощью своего реализма, что я не был способен в тот момент к восприятию даже наиболее интересных явлений новейшего искусства.

Во время моего пребывания в Ленинграде в Академии художеств открылась большая ретроспективная выставка, на которой можно было увидеть рисунки с обнаженной натуры учеников академии от ее основания до наших дней. Мне было очень интересно узнать, как учили рисовать прежде, и сравнить с тем, как учат нас сейчас. Среди различных направлений, какими шла ленинградская художественная школа в 20-х го-

* См. упомянутые ранее «Воспоминания».

дах, мне больше всего понравилась система, которая отчетливо была видна в работах учеников Петрова-Водкина. Она была мне совершенно понятна потому, что Павел Гаврилович учил нас примерно тому же и так же. Некоторое различие заключалось лишь в том, что схема, лежавшая в основе рисунков учеников Петрова-Водкина, явно базировалась на простых геометрических формах шара и цилиндра, в то время как ученики Волокидина опирались на формы куба и параллелепипеда. Обе системы нацеливали учеников на объемное восприятие натуры, как тому учили мастера эпохи Возрождения. Среди рисунков современных художников, учившихся в академии в дореволюционное время, я увидел великолепные работы Александра Яковлева и Василия Шухаева (оба ученики Д. Н. Кардовского). Академические рисунки моих любимцев Врубеля и Серова и здесь резко выделялись среди моря скучных и вялых рисунков, оттушеванных с великим старанием и удостоенных в свое время больших и малых серебряных медалей. Среди рисунков двух прошедших веков мне особенно запомнились рисунки Карла Брюллова и Александра Иванова. Вот были рисовальщики!

7. Эскиз обложки. Конец 1920-х годов

В целом выставка была очень поучительна для меня — я воочию убедился в том, как слабо рисую сам. А я ведь перешел уже на четвертый курс! Было над чем задуматься...

Еще одна очень значительная выставка открылась при мне в Русском музее. Новгородская иконопись XIV столетия поразила меня своей декоративностью. Стены огромного зала буквально пылали: над всем доминировали ярчайшие пятна всех оттенков красного цвета, в сильном контрасте с оливково-зелеными фонами. Даже Матиссу не удалось достичь такой силы цвета в его знаменитых московских панно. Новгородская иконопись наглядно учила простой истине: сила цвета достигается контрастным противопоставлением больших пятен локального цвета. Это было нечто прямо противоположное школе импрессионистов с их дроблением цветовых пятен...

Помимо незабываемых впечатлений от пластических искусств, я получил в Ленинграде массу сильных театральных впечатлений. В Александринском театре мне посчастливилось посмотреть прекрасно сыгранный спектакль «Горе от ума». Этим летом в Ленинграде одновременно гастролировали оба МХАТа. Мне удалось достать билеты на «Вишневый сад» в первом и на «Гамлета» во втором.

В «Вишневом саде» были заняты многие корифеи старшего поколения Художественного театра. Это была старая постановка, в очаровательных декорациях Симова, создававших особую, чеховскую атмосферу. Ранев-

скую играла Книппер-Чехова, Лопахина — Леонидов, Епиходова — Москвин, а Гаева — сам Константин Сергеевич Станиславский. Он был совершенно бесподобен в этой роли. Леонидов был, на мой взгляд, чересчур интеллигентен для Лопахина. Москвин сильно переигрывал, выпадая из ансамбля, а Книппер-Чехова совсем мне не понравилась. Пусть простят мне резкость суждений: мне было девятнадцать лет. Но главное — я очень хорошо знал каждую фразу, каждое слово, потому что множество раз участвовал сам в чтении по ролям этого величайшего из произведений мировой драматургии в одесском кружке художественного чтения при Доме ученых. Кружок этот возглавлял мой отец. Читали пьесы преимущественно классического репертуара, без декораций, без театральных костюмов и грима, сидя за длинным столом, накрытым скатертью, свисающей до пола. Душой коллектива была мама. Она читала главную роль (Раневской) с таким нервным напряжением и глубоким, искренним чувством, что заставляла публику плакать. Книппер не трогала зрителей. И спектакль в целом оставлял их холодными. Может быть, такое было время?

8. Михаил Чехов в роли Гамлета. Карандашные наброски. 1928

«Гамлет» с Михаилом Чеховым в главной роли относится к самым сильным театральным переживаниям всей моей жизни. Вся постановка была великолепно задумана. Спектакль шел в серых сукнах. Обстановка «парадной залы в замке» (акт I, сцена 2) состояла из обтянутых серым сукном больших и малых кубов, площадок и лестниц, почти сливающихся с фоном. До выхода короля со свитой придворные кавалеры и дамы, одетые во все черное, прохаживались парами вдоль рампы. Одни из них появлялись из правых, другие — из левых боковых кулис. Двумя нескончаемыми встречными потоками двигались они по авансцене, скрываясь за кулисами и вновь появляясь с противоположной стороны.

Зазвучали трубы. Высоко в глубине сцены показался король-убийца в красной мантии и стал медленно спускаться вниз по серой лестнице. Все, кто был внизу, повернулись к нему и... вдруг исчезли, слившись с фоном. Остались видны только их подобострастно склоненные головы и протянутые к нему руки... Зал ахнул...

Достигался этот театральный эффект необычайно просто: одежды придворных были сшиты из черной и серой ткани таким образом, что у одних черной была левая, у других — правая половина костюма. Проходя вдоль рампы, они все были обращены к зрителям своими черными боками. Оборотясь к королю, они превратились все вдруг в серых мышей.

Начался длинный монолог короля. Гамлет сел на серый куб сбоку от королевской четы, ближе к рампе, и, устремив невидящий взор в зри-

тельный зал, сидел неподвижно, сложив руки на коленях. Его фигура выражала глубокую скорбь. С этого момента и до конца трагедии внимание публики было безраздельно приковано к фигуре страдающего принца. Он был худ, некрасив, скромно одет (носил траур по отцу), но какая сложная душевная работа происходила в этом тщедушном теле!

Много лет спустя, перечитывая текст «Гамлета», в каждой реплике принца слышал я рыдающие звуки голоса Михаила Чехова и не мог себе представить, как можно было бы произнести эти слова иначе.

В заключительной сцене первого акта, оставшись наедине с тенью отца, Гамлет беседует с ним. В полумраке был виден только Гамлет и слышны голоса — его и тени. Чехов, обращенный к зрителям спиной, заставлял поверить, что действительно видит в глубине сцены нечто невидимое нам, зрителям, и это было особенно жутко. Казалось, он галлюцинирует.

По окончании первого действия все сидели на своих местах. Никто не стремился к буфету. В публике я видел совсем еще юного тогда Шостаковича. Он тоже сидел на своем месте. Его нервное лицо было бледно.

С каждым актом напряжение нарастало, достигнув апогея в сцене над разверстой могилой Офелии. Фраза «О, я любил ее, как сорок тысяч братьев любить не могут» до сих пор звучит в моих ушах в той интонации, с которой произносил ее Чехов.

В финальной сцене последнего акта он умирал не театрально, но так, что, когда его бездыханное тело уносили, высоко подняв на щит, хотелось кричать от боли и отчаяния.

Судьба послала мне счастье увидеть Михаила Чехова в одном из последних спектаклей, сыгранных им на родине.

Перед отъездом из Ленинграда домой я специально пришел в Эрмитаж, чтобы проститься с «Титусом». Вглядываясь в его черты, я подумал о том, что есть в его душевном складе нечто очень близкое Гамлету в трактовке Михаила Чехова.

Я думаю сейчас, что полтора месяца, проведенные в Ленинграде, имели гораздо большее влияние на развитие моего вкуса и формирование взглядов на искусство, чем вся предшествовавшая пора.

В Одессу я вернулся в приподнятом настроении. Мне казалось, что я все узнал, все понял и все смогу. Хотелось скорее взяться за работу и написать портрет не хуже тех, которые я видел в Эрмитаже. Веласкес и его школа, казалось мне, дают ключ к пониманию того, как надо писать портрет,— все было так просто и так соответствовало тому, чему учил нас в ИЗО Павел Гаврилович.

Я усадил позировать своего отца. У него была небольшая острая бородка и седые усы, и своим благородным обликом он напоминал отдаленно известный веласкесовский портрет рыцаря ордена Сант-Яго *. Я принялся за работу с большим рвением, но, как ни бился, ни на йоту не мог приблизиться к своему идеалу. Чем дальше, тем дело шло все хуже и хуже. Придя в совершенное отчаяние, я соскоблил все написанное. Хотел начать все сызнова и — не смог...

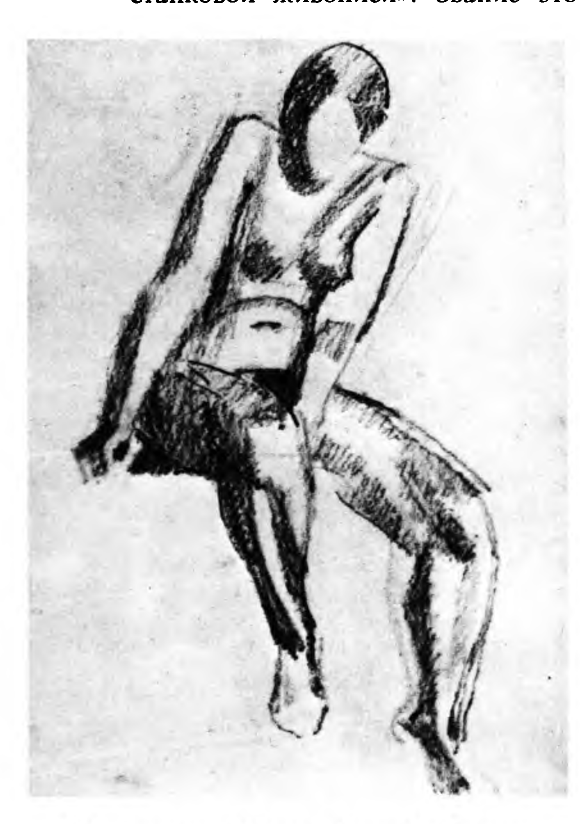
Такого со мной раньше никогда не случалось. Я впал в глубокую депрессию и ничего не мог делать. Мне казалось, что я совершенно бездарен и никогда не смогу написать что-либо порядочное.

Между тем наступила осень, и надо было идти в ИЗО. В первый раз в жизни шел я на занятия без всякой охоты. Рабочая атмосфера мастер-

* Дрезденская галерея. В описываемое время он был знаком мне по репродукциям.

ской, общение с товарищами, расспросы о ленинградских впечатлениях, дружеские наставления Павла Гавриловича помогли войти постепенно в колею и взяться за работу. Но что-то было непоправимо надломлено внутри меня — я потерял веру в себя, в свои способности.

В 1930 году весной я закончил пятигодичный курс обучения в Одесском художественном институте и получил квалификацию «художник станковой живописи». Звание это было присуждено мне и всем моим товарищам, так сказать, *honoris causa*, по представлении эскизов ненаписанных дипломных картин. Не написаны же они были потому, что никто из нас написать картину просто не был в состоянии — невозможно за четыре года подвести к решению столь сложной задачи людей, пришедших в вуз прямо от сохи через комбед, от станка через рабфак или со школьной скамьи профтехшколы «Металл», как я, не имевших никакой (или почти никакой) предварительной подготовки.



9. Натурщица. Набросок. Конец 1920-х годов

Итак, я стал «художником станковой живописи» и должен был зарегистрироваться на бирже труда как безработный...

Положение было аховое. Мой отец выбивался из сил, чтобы прокормить семью, а на какую работу по своей специальности мог рассчитывать двадцатиоднолетний художник-станковист в Одессе в 1930 году?

Спасение пришло из Москвы, от Богомольцев, у которых я гостил уже раньше, в 1927 году.

Сохранился черновик моего письма, написанного летом 1930 года, в котором я благодарю Ольгу Георгиевну Богомолец, жену моего дяди, за предложенное гостеприимство, подвожу итоги закончившимся годам ученья и пытаюсь заглянуть в будущее, такое еще неясное и неопределенное: «Вы не можете себе представить, до чего важно для меня — быть или не быть в Москве»,— писал я.

Мне не хотелось становиться педагогом. Еще менее привлекала возможность зарабатывать «халтурой». В то время слово «халтура» было почти что синонимом любой практической работы в области декоративных и прикладных искусств; так понимал тогда это слово и я, воспитанный на «серьезной живописи».

«...Здесь я уже пробовал браться за картину — делал большой эскиз — литейщиков. Тема меня очень увлекла. Хотя в Одессе нет большого металлургического завода, но и то, что я видел,— грандиозно. Золото расплавленного металла, розовый пар, водопады огня из синего мрака, потные, блестящие спины рабочих, которые в этой обстановке представляются какими-то фантастическими гигантами, играющими с огнем,— зрелище

потрясающей красоты и силы. Я принялся за работу с жаром, который вскоре иссяк, так как я сел на мель...»

Но я надеялся, что с мели сдвинуться смогу, общаясь с московскими художниками. На выставках в Москве я видел работы Дейнеки, Пименова, Вильямса и других остовцев. Именно в этот круг я и мечтал войти. Меня пленяло их отношение к современной действительности и уменье как-то очень «современно» и совершенно по-новому передать новое содержание. Возможно, подсознательно мне нравилась графичность их живописных приемов. Недаром я писал в том же письме: «Помимо живописи, я очень хотел бы заняться техникой графики, в особенности гравюрой на дереве. Это могло бы дать мне и заработок скорее, чем живопись, тем более, что у меня к графике есть способности (я иногда даже думаю — может быть, я скорее график, чем живописец?). Но мне не хватает технических знаний. Из графиков меня наиболее привлекают Фаворский (в особенности) и Кравченко. Если я не ошибаюсь, Вы знакомы с последним?»

10, 11. Наброски рук. 1929

Писал я также и о том, что вся наша семья «одержима манией артистичности». Действительно, все мы — отец с матерью, я с младшим братом и наша кузина, пианистка,— разъезжали в летние месяцы с коллективом художественного чтения при Доме ученых, читая по ролям в санаториях и домах отдыха пьесы классического и современного репертуара. Выступления наши были бесплатными. В репертуар коллектива входила как классика (я читал, например, роль Мортимера в «Марии Стюарт» Шиллера), так и современная драматургия («Клоп» Маяковского, где я был Олегом Баяном). Я рисовал обычно афиши этих спектаклей. Живопись приносила мне одни лишь огорчения, а художественное чтение — радость живого общения с публикой, ее благодарность, выражаемую аплодисментами и цветами. Я был счастлив сценическими успехами, хотя и понимал, что они отвлекают меня от избранного пути.

Лето 1930 года пролетело, как сон. С легкомыслием молодости я предавался «сладостному ничегонеделанью» — чудесному южному *dolce far niente*: купался в море, часами загорал на солнце, испытывая от этого неизъяснимое наслаждение, и почти не прикасался к кистям и краскам. Зато очень много читал по программе, рекомендованной мне отцом. Обширная отцовская библиотека — около десяти тысяч томов (главным образом книги по русской и западноевропейской литературе) — предоставляла для этого широкие и, увы, далеко не использованные мною возможности. Здесь была вся классика.

Почти каждый вечер я выступал на эстраде с коллективом художественного чтения. Мои артистические успехи доставляли много радости не только мне, но и маме, всегда таившей в глубине души мечту о том, что я стану когда-нибудь актером. Она сокрушалась, думая о скорой разлуке, но и радовалась вместе со мной, предвкушая, как ее «дитятко» будет ходить по московским театрам.

Хуже всего обстояло дело с заработками. По рекомендации Павла Гавриловича я давал за очень скромную плату уроки живописи девочке,

12. Коллектив художественного чтения при Доме ученых (в первом ряду второй слева В. Ф. Лазурский, третья — Н. М. Лазурская. Во втором ряду второй слева В. В. Лазурский, третий — А. М. Гамов, четвертый — А. В. Лазурский). Одесса. 1929

которую нужно было подготовить в ИЗО. Общественные нагрузки — занятия с группой ликбеза и художественное чтение — приносили только духовное удовлетворение.

Между тем пришел ответ от Ольги Георгиевны на мое пространное, но довольно сумбурное послание. Она писала, что ждет меня к себе в сентябре, на новую квартиру, на углу Сивцева Вражка и Пречистенского (Гоголевского) бульвара. Мне предстояло жить в общей комнате с Олегом, моим кузеном. Ольга Георгиевна выражала надежду, что можно будет поучиться у Кравченко (или у Фаворского), и кончала свое очень сердечное письмо словами: «Где смогу, буду всячески стремиться облегчить тебе житьишко на чужбине»...

Кончилась и жизнь в Одессе, а в месте с ней — беззаботная юность. Об Одессе написано много интересных, талантливых и забавных книг. К сожалению, слишком много уделено в них места экзотическому, анекдотическому, смешному.

Конечно, эти аспекты тоже характерны для Одессы — и старой, и новой. Но с другой стороны, от Пушкина и до наших дней Одесса всегда была городом высокой духовной культуры, обиталищем муз, центром, где формировались многие замечательные дарования, внесшие свой вклад в русскую науку и искусство.

Среди всего написанного об Одессе — пушкинская характеристика ее в известном отрывке из «Странствий Онегина» представляется мне не только самой поэтической, но и наиболее точной. Я благодарен судьбе, судившей мне родиться и учиться в этом прекрасном южном городе.

МОСКВА И ДАЛЬНИЙ ВОСТОК. 30-е ГОДЫ

ПЕРВЫЕ РАЗОЧАРОВАНИЯ И УДАЧИ

На Сивцевом Вражке я был принят с распростертыми объятиями. Но первые мои шаги в Москве не были усыпаны розами. Главная трудность была связана с работой. Вернее — с ее отсутствием. Я получил временную прописку и должен был зарегистрироваться на бирже труда как безработный.

Огромный двор биржи труда Союза рабис на Софийской набережной был переполнен чисто выбритыми актерами и нарумяненными актрисами и живо напоминал разворошенный улей. Список безработных художников насчитывал восемьдесят человек. Меня сразу же предупредили, что работы по моей специальности в Москве нет и не предвидится и что мне лучше всего было бы вернуться туда, откуда я приехал. Получить постоянную прописку в Москве я мог только после того, как поступлю на работу. Подыскивать же себе место я должен был сам. Каждую неделю меня вызывали на биржу труда, справлялись, устроился ли я на работу, и грозили высылкой из Москвы «по месту жительства».

Перед отъездом из Одессы папа снабдил меня письмами к семье Федоровых-Давыдовых и отдельно к Алеше — сыну известного издателя детских журналов «Светлячок» и «Мурзилка». Мой отец был в свойстве с этой семьей. Он просил издателя журнала, Александра Александровича, дать мне работу в «Мурзилке», а Алешу (историка искусства Алексея Александровича Федорова-Давыдова) — помочь мне войти в круг молодых московских художников, со многими из которых последний был в дружеских отношениях. Алексей Александрович опубликовал уже к этому времени большую статью «У истоков русского „импрессионизма“», свою главную работу — «Русское искусство промышленного капитализма» и становился известен как историк искусства — марксист. Старшие Федоровы не разделяли взглядов Алеши на искусство. Жили они врозь и почти не общались.

Сперва я пошел в семью старших Федоровых, был обласкан Марией Николаевной, матерью Алеши, и Верой Александровной, его сестрой. Последняя взялась сводить меня к отцу в редакцию «Мурзилки», которая помещалась в небольшом старом домике, в еще не разрушенном тогда старом Охотном ряду по соседству со множеством лавчонок и лавок, торгующих всякой всячиной, неподалеку от Иверских ворот.

Александр Александрович, высокий, рыжеватый мужчина, принял меня довольно сухо, но сразу же дал пробную работу: мне было предложено сделать иллюстрации к коротенькому стихотворению на железнодорожную тему. Надо было изобразить паровоз, бородатого машиниста и маленького мальчика. С работой я не справился, а возиться со мной Александр Александрович не выразил ни малейшего желания...

Тогда я отправился к Алексею Александровичу. Он обитал в келье Новодевичьего монастыря, был очень худ и плохо одет. Я вручил ему папину записку. Он долго беседовал со мной об искусстве и, узнав о моем преклонении перед Врубелем, огорчил своей оценкой «Демона»: «немецкий модерн». Но ко мне отнесся с сочувствием и даже с некоторой сердечностью. Узнав, что мне больше всего по душе круг художников группы ОСТ и что я хотел бы также поучиться графике у В. А. Фаворского, написал записку своему приятелю Андрею Гончарову, прося его оказать мне содействие.

Андрея Дмитриевича я застал на квартире его отчима. Он жил тогда в доме на Мясницкой улице, вход в который охраняет каменный лев, опирающийся на щит. Гончаров занимался живописью и графикой, принадлежал к «Обществу станковистов» и был близок к Фаворскому. По совету Федорова-Давыдова я понес показать ему свои работы. Среди них был эскиз декоративного панно, в котором Андрей Дмитриевич усмотрел сильное влияние Врубеля — «декоративный модерн» (это прозвучало в его устах осудительно). Он раскритиковал и мои наброски с обнаженной натуры, сказав: «Вам надо учиться рисовать»...

Вокруг стояли и висели на стенах живописные работы Андрея Дмитриевича, которые мне очень понравились. Поэтому его резкие суждения о моих работах я ощутил ужасно болезненно, хотя и не во всем был с ним согласен. Гончарову было уже двадцать семь лет, а мне всего двадцать один, и он произвел на меня впечатление зрелого и очень авторитетного судьи. На мой вопрос, как попасть в ученики к Фаворскому, он ответил, что Владимир Андреевич не дает частных уроков, и посоветовал обратиться к Павлинову. Что же касается практической работы, дающей заработок, Андрей Дмитриевич адресовал меня к Ниссону Абрамовичу Шифрину, которому была поручена организация бригад оформителей к предстоящим праздникам — XIII годовщине Великой Октябрьской социалистической революции.

Павлинов преподавал здесь же, на Мясницкой улице, в здании бывшего Училища живописи, ваяния и зодчества. Явившись передо мной в коридоре этого исторического дома, он произвел на меня впечатление врубелевского пророка. Во всех его движениях было нечто апокалипсическое. Уроков он не давал. Разговор с ним продолжался не более двух минут.

Обескураженный первыми неудачами, скрепя сердце, потащился по адресу, данному мне Гончаровым, разыскивать где-то в арбатских переулках Шифрина. Его не было дома, но скоро он должен был вернуться. Меня просили подождать. Жена Шифрина, Маргарита Генриховна, узнав, что я одессит, стала расспрашивать меня об Одессе. Выяснилось, что она училась в гимназии вместе с нашей близкой знакомой — М. К. Барановой. Они были очень дружны, но потеряли друг друга из вида.

К приходу Шифрина я чувствовал себя в его семье уже почти что своим, сидел за общим столом, и меня поили чаем с вареньем. Ниссон Абрамович оказался таким же милым и душевным человеком, как и его жена. Шифрин был членом ОСТ. Он очень внимательно отнесся к моим просьбам и тут же зачислил меня в бригаду Вялова и Люшина — двух остовцев, которым было поручено оформление Страстной площади. Шифрин предупредил меня, что работа эта — общественная (то есть бесплатная), но если я хорошо зарекомендую себя, это поможет мне войти в среду художников Общества станковистов.

С Вяловым и Люшиным я познакомился в их мастерской — небольшой комнате в огромном доме «стиля модерн» на Садовом кольце, между садом «Аквариум» и Спиридоновкой. Если не ошибаюсь, в этом же доме помещалось правление ОСТ.

Вялов и Люшин оказались очень симпатичными и благожелательными молодыми людьми. Люшин работал над заказной картиной, изображающей большой, светлый цех бумажной фабрики в Кондопоге с несколькими стаффажными фигурками. Он был в затруднении, как исправить перспективные искажения, которые дают фотоснимки, служившие подсобным материалом. Узнав, что я только что закончил институт, Люшин осведо-

мился, как у меня обстоят дела с перспективой, и я с готовностью предложил ему свою помощь. Вместо того чтобы выслушивать мои теоретические объяснения, он дал мне в руки уголек и линейку и предложил построить перспективу пола, выложенного голубыми и желтыми плитками, прямо на холсте, что я и сделал без больших затруднений. Люшин остался доволен результатом, и я был принят в бригаду как равный.

Мои новые товарищи познакомили меня с проектом оформления площади, занимавшей пространство от стен Страстного монастыря до начала Тверского бульвара, где стоял тогда памятник Пушкину, и от полосатого кинотеатра «Центральный» до однокупольной церкви на углу бульвара и Тверской улицы. Посредине площади, напротив старой аптеки, стояла трамвайная станция. Она декорировалась щитами, обтянутыми кумачом. На них и на стенках больших фанерных кубов, тоже обтянутых красной материей и расставленных вдоль всей площади, должны были быть написаны лозунги и показатели первой пятилетки. Стены монастыря украшались декоративными панно, которыми занимались Вялов и Люшин. Мне же они поручили изготовление всех лозунгов. За эту работу я взялся смело, так как крепко надеялся на опыт, накопленный еще на школьной скамье.

По дороге домой я обдумывал, какой шрифт применить в столь ответственном месте, как одна из центральных площадей столицы. Тот бесстильный узкий гротеск, которым писали в 20-х годах лозунги, казался мне слишком бедным и невыразительным, но чем заменить его, я не знал. Стал присматриваться к вывескам, попадавшимся на глаза, но и здесь не находил ничего путного. Наконец я обратил внимание на цифры и надписи на трамвайных вагонах. Они были выполнены очень профессионально. В них чувствовалась рука мастера, умеющего в несколько приемов написать плоской кистью букву или цифру, хорошо различимую издалека.

На следующий день в полуподвальном этаже главного корпуса Страстного монастыря, принадлежавшего обществу «Безбожник», я уже показывал студентам московских художественных учебных заведений, присланных нам на подмогу, что и как делать. По сравнению с этими желторотыми юнцами я чувствовал себя мэтром. Несмотря на большую спешку и перебои в снабжении необходимыми материалами, все лозунги были готовы к сроку и без всяких поправок приняты в ночь перед праздником специальной комиссией. Вялов и Люшин пожали мне руку и сказали, что я молодец. Я робко спросил, дадут ли они мне рекомендацию для вступления в их общество. Вялов ответил на это очень торжественным тоном: «Человек, который умеет рисовать буквы,— достоин быть членом Общества станковистов!»

Членом ОСТ я так и не стал. На первых порах надо было думать о хлебе насущном, искать работу, а потом... Но не буду забегать вперед.

Общественная работа на Страстной площади принесла совершенно неожиданный «материальный успех»: бригада Вялова и Люшина получила премию за ударную работу. Бригада поделила ее по-братски на три равные части. На долю каждого пришлось рублей по семьдесят пять. На первые заработанные деньги я купил себе... фетровую шляпу необыкновенной красоты — широкополую, светло-серую, с серебристой шелковой лентой. Я мечтал о такой шляпе всю жизнь. И кожаные перчатки. Целых брюк, без латок на заду, у меня еще не было. Не было и хорошей обуви. Но это меня ничуть не смущало, и я разгуливал по Тверской в шляпе и с дедовской тростью кизилового дерева в руках, с полным сознанием своей элегантности.

Самым же главным результатом моей первой московской работы было то, что я получил официальную справку с «производственной характеристикой». Шифрин направил меня с нею к «Шуре Барцу».

Александр Осипович Барщ, художник и педагог, работал в это время в Отделе мультипликационной и рекламно-производственной фильмы * кинематографического акционерного общества «Межрабпомфильм». Поговорив со мной и посмотрев принесенные рисунки, он сказал, что может принять меня в свою съемочную группу. Надо было еще показаться художественному руководителю цеха Вано и директору Жанто. Эти рифмующиеся имена, как я узнал позже, были артистическими псевдонимами.

Иван Петрович Вано (Иванов), худой и высокий, с выпяченной вперед нижней губой и легкой иронической усмешкой на лице, принял меня у входа в цех. Бегло посмотрев работы, схватил один из эскизов (это был плакат, рекламирующий «симпликаторы Курну») и понес его кому-то показывать. Через минуту несколько любопытных носов заглянули в дверь и спрятались, а затем я был приглашен в кабинет директора.

Передо мной сидел щупленький человечек неопределенного возраста с очень живым и благожелательным выражением глаз. Без долгих расспросов он велел мне заполнить анкету, и я был принят на должность художника-мультипликатора с окладом 150 рублей (!). Мне рассказали потом новые товарищи по цеху, что мою судьбу решил именно этот «левый плакат», сделанный совершенно в духе немецкой рекламной графики 20-х годов, понравившийся всем своей стилистикой.

Среда, в которую я попал, сразу пришлась мне по душе. В большинстве своем это были очень молодые люди, мои сверстники, юноши и девушки, недавно получившие художественное образование и, так же как и я, делающие первые шаги на совершенно новом для них поприще. Лишь немногие были постарше и приобрели уже некоторый опыт в создании рисованных фильмов: Ваня Вано и Лёня Амальрик работали над лентой по Маяковскому «Блек энд уайт». Они слыли в тесном кругу мультипликаторов знаменитостями. Володя Сутеев и Лева Атаманов не успели еще прославиться. Одним из лучших рисовальщиков был Саша Беляков. При мне он сделал открытие, поразившее тогда всех нас,— так нарисовал фазы движения идущего толстяка, что плоская марионетка превратилась вдруг на экране в объемную фигуру. Третье измерение вошло в мультипликацию! Каждый день приносил какие-нибудь неожиданности. Это была счастливая пора, когда работа над мультфильмами была сплошной «ездой в незнаемое» и когда слова Маяковского:

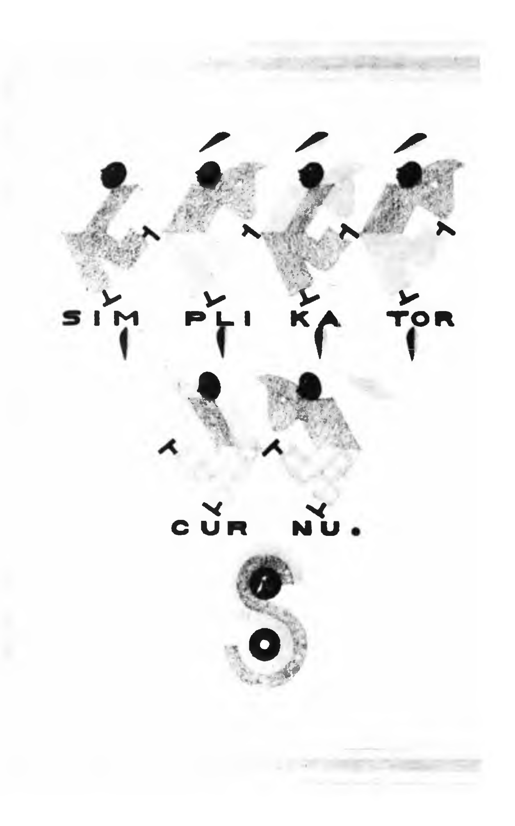
Другим
странам
по сто.
История —
пастью гроба.
А моя
страна —
подросток,—
твори,
выдумывай,
пробуй!

— казались мне прямо адресованными нам, мультипликаторам.

* В 1930 году фильм был еще женского рода — фильма. Часто ее называли по-русски «лентой».

Поначалу мне пришлось работать в группе Барща, создававшей первый учебно-технический фильм «Трактор „Интернационал“». Даже такая работа не казалась мне скучной. Необыкновенно интересно было узнавать, как совершается это простое чудо: превращение неподвижного рисунка в движущийся механизм или в одушевленное существо.

Вскоре меня перевели на игровой рисованный фильм. Я работал с большим увлечением и полной отдачей сил — давно уже меня занимала проблема синтеза искусств. Я успел еще в Одессе многое прочесть о мечтаниях Скрябина, а в Москве — побывать на его квартире, где мне показали его «цветовой рояль». От книги Вагнера «Опера и драма» я тоже был без ума. И вот счастливая судьба забросила меня в такую область, где можно с легкостью (как мне казалось тогда) практически осуществлять синтез пространственных и временных искусств, разыгрывать маленькие драмы и комедии, построенные в строго музыкальном ритме, рисовать музыку, озвучивать цветовые симфонии и создавать симфонии красок на музыку Бетховена или Скрябина. Все это оказалось, однако, бреднями: перед нашей мультипликацией ставились совершенно иные задачи, и я очень скоро понял, что придется довольствоваться малым. Все же разочарование в работе на кинофабрике еще не наступило, тем более что администрация цеха заботилась о повышении квалификации молодых художников, совершенно еще не знакомых со спецификой киноискусства. С этой целью был приглашен сам прославленный постановщик фильмов «По закону» и «Приключения мистера Веста в стране большевиков» Лев Кулешов, которого на кинофабрике «Межрабпомфильм» называли «отцом русской кинематографии».



13. Эскиз плаката «Симпликатор Курну». Конец 1920-х годов

Лев Владимирович Кулешов был одним из пионеров киноискусства в России, и все наши корифеи 20—30-х годов, не исключая Пудовкина и Эйзенштейна, учились на его лентах, как «делать кино».

Первые слова, услышанные мною из уст Кулешова на первом занятии режиссерского кружка, были: «Кино — это не театр»... Это была основа основ. Мысль эта развивалась логично, стройно, понятно. Быть может, утверждение было чересчур категоричным, но вполне оправданным тем обстоятельством, что теория киноискусства, излагавшаяся в 1931 году Львом Кулешовым, была отражением опыта немого кино. Звуковое только зарождалось. Я и сейчас, полвека спустя, думаю, что кино слишком многое утратило в смысле силы эмоционального воздействия на зрителя, растеряв те ценности, которые успел накопить «Великий немой» в луч-

ших работах американца Гриффита, у которого учился сам Кулешов, в лентах Пудовкина и Эйзенштейна.

Теория монтажа (особенно короткий монтаж), смена темпа, ритма и направлений движения, чередование общих, средних и крупных планов, возможность мгновенной переброски действия в пространстве и во времени — все это воспринималось мною как откровение. Не менее увлекательны были занятия «актерской работой», которая тоже совсем не была похожа на работу актера в театре. Об этом я мог судить со знанием дела, так как всю зиму занимался в драматическом кружке при московском Доме ученых. Кружком руководили два известных актера из второго МХАТа — Аркадий Николаевич Кисляков и Александр Николаевич Иванов. Последний занимался с нами этюдами по системе Станиславского. О самой «системе» я уже имел представление по книге К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», с жадностью прочитанной, как только вышло в свет первое ее издание.

Кулешовские этюды, которыми занимались с нами он сам и Александра Сергеевна Хохлова, радикально отличались от этюдов в драмкружке главным образом тем, что надо было работать в определенном темпе и ритме, по часам контролируя время. Я с большим увлечением готовился к показу заданных на дом этюдов. От меня требовалось, ничего не играя, не мимируя, одной только сменой положений ног, туловища, головы, глаз (руки для усложнения задачи выключались) и изменением темпа движений, например ускорением его, показать смену состояний ожидающего человека — скуку и нетерпение, апатию и надежду, упорство, разочарование или — неожиданную радость. Нужно было выбрать наиболее характерные позы и движения: делать эти движения «ритмически верно», чтобы зритель понял, что именно происходит с актером, и поверил ему. Сюжет этюда нужно было придумать самому: ожидание в очереди за продуктами или ожидание приговора суда; ожидание встречи с другом или с любимой и т. д.

Я сочинил этюд ожидания любимой девушки, опаздывающей на свидание. Воображаемым местом свидания был избран перекресток двух улиц, под часами, на которые я время от времени поглядывал. Смена состояний выражалась ходьбой туда-сюда и остановками разной длительности. Совсем уже отчаявшись дождаться, я замечал вдруг вдали свой предмет и радостно бросался к нему навстречу. Во время просмотра зрители похахатывали. Закончился этюд дружными аплодисментами. Сам Кулешов похвалил меня. Счастливый ушел я домой. А на следующее утро на службе меня ожидала новая радость. У нас на студии мультфильма работала сестра умершего совсем молодым талантливого киноактера из кулешовской группы В. Фогеля — Тамара Фогель. Она тоже посещала занятия нашего режиссерского кружка. По окончании вчерашних этюдов Кулешов спросил Тамару обо мне: «Кто этот молодой человек, похожий на Фогеля?» Все знали, что покойный брат Тамары был самым любимым актером Кулешова. Напомнить знаменитому режиссеру его любимца... Это было счастье!

Нам было известно, что Кулешов готовится к постановке новой картины «Горизонт» и подыскивает исполнителей главных ролей. В описываемое время вопрос о том, снимать ли «натурщиков», то есть не профессионалов, а просто подходящих по типажу обыкновенных людей, встреченных в жизни, или актеров-профессионалов, «испорченных театральными штампами», не был решен. Среди кандидатов на роль главного героя новой ленты — молодого одессита по фамилии Горизонт — уже фигурировал

один инженер-электрик с весьма выразительной внешностью. Вскоре по студии пронесся слух, будто вторым кандидатом Лев Владимирович намечает меня! Это было невероятно. Однако вскоре я получил официальное приглашение явиться на звуковую фабрику на «пробу». Помреж вручил мне листок бумаги с репликами Горизонта и предупредил, что придется прочесть перед микрофоном какие-либо стихи: пробная съемка была экзаменом на «фотогеничность» не только моей внешности, но и голоса.

Несколько дней, в течение которых я воображал себя будущим кино-героем, принадлежат к счастливейшим дням моей жизни. Я не чувствовал земли под ногами. На службе товарищи приветствовали меня, прикладывая руку козырьком ко лбу,— жестом, характерным для людей, глядящих вдаль, на горизонт. На звуковой фабрике стремительно бегущие по своим делам люди приветливо улыбались мне, многие прерывали свой бег, чтобы пожать руку. Были даже такие, которые просили замолвить за них словечко перед Кулешовым. Среди них был один одессит, ставший впоследствии очень известным художником-постановщиком,— он мечтал поработать в группе Кулешова декоратором и просил меня составить ему протекцию. Все любили меня и радовались моему успеху. Счастье продолжалось целую неделю.

Наконец состоялась пробная съемка. О ее результатах мне обещали сообщить. Прошел день, другой — никаких известий. На третий день, по окончании работы, я решил сам отправиться на звуковую фабрику в Лиховом переулке. Кинофабрика жила своей обычной кипучей жизнью, напоминающей жизнь муравейника: люди совершали непрерывный стремительный бег по ее коридорам. Но что-то произошло: никто не улыбался мне на бегу, никто не останавливался, чтобы пожать мою руку, казалось — меня просто не замечали... «Что-то случилось непоправимое»,— подумал я. И не ошибся: результаты пробной съемки были неблагоприятны для меня. Мой голос, записанный на пленку, оказался чересчур высоким. Инженер тоже не выдержал экзамена. Лев Владимирович остановился на третьем кандидате, о котором нам не говорили. Это был Николай Баталов, молодой еще тогда, но уже известный и очень талантливый актер МХАТа. Он и был приглашен на роль Горизонта.

Удар был очень тяжелым. Впервые в жизни, а потому особенно болезненно, я ощутил переменчивость отношения людей. Но это был полезный урок.

Между тем приближалась осень. Я получил повестку из военкомата — меня призывали на действительную военную службу. Узнав о том, что начинаются съемки «Горизонта», я попросил разрешения присутствовать на первой массовке — мне хотелось проститься с Александрой Сергеевной и Львом Владимировичем. Съемки происходили в одном из московских парков, преображенном в одесский Приморский бульвар. Под звуки духового оркестра, игравшего вальс «На сопках Маньчжурии», происходило праздничное гулянье. Сияло солнце. Широкая аллея бульвара была украшена трехцветными русскими флагами. По ней двигалась густая толпа нарядно одетых по модам 1914 года одесситов и одесситок. Это живо напомнило мне гулянье на Дерибасовской улице: местный колорит был схвачен удивительно верно. Кулешов, подобно капитану корабля, восседал на высоком практикабле рядом с оператором и отдавал через рупор приказания своим помощникам. Хохлова сновала среди толпы, составляя живописные группы из статистов, проходящих перед съемочным аппаратом. Я подошел к ней и робко поздоровался. Она сняла с себя пальто (день был очень теплый) и попросила подержать его. Я был счастлив ока-

зать ей эту маленькую услугу. До самого окончания съемки я сопровождал Александру Сергеевну, чувствуя себя ее верным оруженосцем.

Перед отъездом в армию мне удалось еще раз повидаться и проститься с ней и со Львом Владимировичем. Я все еще мечтал поработать в его коллективе и попросил разрешения обратиться к нему после армии. Лев Владимирович милостиво распростился со мной, а Александра Сергеевна, лучше понявшая всю глубину моих переживаний, была особенно ласкова, вселив в меня новые надежды.

СЛУЖБА В АРМИИ

К месту назначения нас везли воинским эшелоном. Путешествие (неизвестно куда!) продолжалось целых три недели. Команда «одногодичников», в которую я был зачислен, состояла вся из молодых людей, успевших окончить вузы, преимущественно — гуманитарные. Было среди нас много кинематографистов, музыкантов, художников. Поезд, сформированный частью из жестких спальных вагонов третьего класса, в которых ехала наша команда, частью из теплушек, шел вне расписания. Он двигался с черепашьей скоростью, подолгу простаивая на узловых станциях, пропуская скорые и товарные поезда. Во время этих длительных остановок нас водили строем «принимать горячую пищу». Иногда эти «обеды» происходили глубокой ночью. Иногда от обеда до обеда проходило больше суток, и было голодновато: из дома почти никто не захватил с собой ни продуктов, ни денег. Да и купить что-нибудь съестное на остановках не всегда удавалось. У меня сразу завязалось знакомство с несколькими соседями по вагону. Они, как и я, были кинематографистами. Особенно я сдружился с Георгием Мельником. Он только что окончил ВГИК и мечтал стать кинорежиссером и сценаристом. Георгий читал мне свои стихи. Мы по-братски делили с ним селедку, захваченную им из Москвы, и тратили понемногу десять рублей из моего кошелька.

Между тем, перевалив через Урал, поезд двигался по бескрайним равнинам Сибири. Перед нашими взорами проходила панорама полей и лесов, полноводные, широкие реки пересекали наш путь. Остались уже позади Иртыш, Обь, Енисей. Мы приближались к Байкальскому озеру.

Запомнилось яркое солнечное утро на берегу Ангары. Эшелон задержали на стрелке недалеко от Иркутска. Ночью выпал первый снег. Деревья стояли все в инее. Бирюзовое небо отражалось в прозрачных, незамерзающих водах Ангары. На дне ее можно было разглядеть каждый камушек. Мы вышли из вагонов и любовались синими лесистыми горами, со всех сторон обступившими еще не видимое «славное море, священный Байкал». Не терпелось поскорее увидеть это чудо природы.

Паровоз свистнул, выпуская белый пар. Мы бросились по вагонам. Лишь к исходу дня наш состав миновал наконец последние, по преимуществу деревянные постройки Иркутска. Он приближался к месту, где Ангара вытекает из великого озера.

Дикая, суровая красота, в которой предстал совершенно неожиданно Байкал, находилась в потрясающем контрасте со светлой, бирюзовой Ангарой в ее подвенечном снежном уборе. Свинцово-серые тучи нависли над озером. Свинцовые волны бороздили его поверхность. Предзакатное солнце плеснуло в него ржавчины. Поезд шел вдоль южного берега озера, то ныряя в черные дыры туннелей, то снова выскакивая на свет и дви-

гаясь по узкому карнизу: справа крутой, скалистый горный склон, слева — прибой, почти омывающий волнами колеса медленно ползущего поезда.

Луч солнца прорвался сквозь тучу, и золотые жилки пробежали по воде. Дикие в закатном освещении скалы окружали со всех сторон суровое море, и только теряющийся на горизонте зубчатый хребет гор восточного берега возвышался голубой стеной, подсвеченной у подножия золотистым светом...

Сразу за Байкалом начались могучие горные кряжи и хребты, поросшие мощными кедрами такого роста, что наш поезд казался рядом с ними игрушечным. Сибирь до Байкала поражает необъятностью просторов, но Забайкалье еще больше поражает грандиозностью горных массивов, роскошью и здоровой силой природы, особенно когда панорама, не торопясь, разворачивается перед глазами в окнах медленно ползущего поезда. За двадцать два дня пути от Москвы до неизвестного нам «места назначения» почти у самых берегов Японского моря мы увидели всю нашу огромную страну, физически ощутили ее необъятность. Это было очень сильное переживание, на всю жизнь запечатлевшееся в душе.

Когда мы, наголо остриженные под машинку, вымытые и выпаренные в бане, сытно накормленные и выспавшиеся на чистых простынях, проснулись в казарме от зычного возгласа «подымайсь», мы знали уже, что мы бойцы дивизии Особой краснознаменной Дальневосточной армии (ОКДВА) и что наш гарнизон расквартирован недалеко от Владивостока. Здесь кончалась наша Родина. А за сопками, заслоняющими от нас линию горизонта, всего в каких-нибудь пятнадцати километрах была Маньчжурия, недавно оккупированная японской Квантунской армией.

Началась обыкновенная солдатская жизнь: утренняя зарядка на плацу перед казармой в нижнем белье и сапогах, умывание ледяной водой, поверка с неизменными шутками старшины — «протереть все, что протирается, и пришить все, что у кого болтается!»; строевая подготовка и политзанятия, хождение трижды в день в столовую (неизменная каша и рыба на завтрак, обед и ужин, ржаной хлеб и жидкий чай вприкуску с белым, как снег, и крепким, как кремень, колотым сахаром); чистка оружия и прогулка в строю по окрестным дорогам, среди сопок, с солдатскими песнями. Самой любимой была известная «Дальневосточная»:

По долинам и по взгорьям
Шла дивизия вперед...

Мы пели:

Колыхалися знамена
Кумачом кровавых ран,
Шли лихие эскадроны
Приамурских партизан...

— и чувствовали себя героями отгремевших революционных боев. Этому способствовала даже наша экипировка: зимняя форма состояла из овчинных полушубков и валенок, а на головах были серые суконные буденовки с нашитыми на них большими красными пятиконечными звездами. Песня кончалась словами:

И на Тихом океане
Свой закончили поход.

Казалось, что мы поем о нас самих, о своей собственной судьбе, забросившей нас на край света. В этом была волнующая романтика.

Был день, запомнившийся на всю жизнь. Нас, новобранцев, приводили к присяге. Вся часть была выстроена на большом плацу.

«Я, сын трудового народа...»,— произносил торжественные слова присяги комиссар полка.

«Я, сын трудового народа»,— повторяли мы за ним хором. «Я, сын... я, сын... я, сын...»,— вторило нам многоголосное эхо, несущееся со всех сторон с окружающих раздольненскую долину сопок. Казалось, все они населены такими же, как мы, сынами трудового народа...

Но будни казарменной жизни были подчас невыносимо тягостны для меня. Особенно я не любил чистку оружия — ежедневное разбирание на составные части трехлинейной винтовки образца 1891 года системы генерал-майора Мосина *. Протирание и смазывание и без того зеркально чистых деталей казалось мне совершенно бессмысленным занятием — мы ведь не сделали еще ни одного выстрела. А занятия штыковым боем, когда с разбега надо было тыкать трехгранным штыком в набитые соломой чучела, расставленные на плацу перед казармой, казались мне просто омерзительными. Когда командир отделения Росинский своим тихим, кротким голосом наставлял меня, что надо колоть не куда попало, а «под яблочко», мне делалось дурно, потому что у меня было развитое воображение и я не мог себе представить, как это мне придется всадить штык в глотку живому человеку, хотя бы и злейшему врагу...

В свое время на меня произвел огромное впечатление рассказ Гаршина «Четыре дня». Я с детских лет не мог видеть без содрогания пролитую кровь, вид ее вызывал у меня тошноту. Такую же физическую тошноту я испытывал на занятиях штыковым боем. Я делился своими душевными страданиями с Мельником. Мы с ним стояли в строю на самом правом фланге. Я был первым, он — вторым номером пулеметного расчета. Я был вооружен ручным пулеметом Дегтярева. Георгий таскал за мной в сумке запасные диски с патронами. Койки наши стояли рядом. Любя меня и желая мне помочь, он посоветовал прочесть «для вправления мозгов» книгу Ленина «Империализм, как высшая стадия капитализма». Книгу эту он достал из своей тумбочки. Я дал ему взамен почитать книгу, которую захватил с собой из Москвы вместе с карманным огизовским однотомником избранных произведений Маяковского. Это был «Путь энтузиаста» Василия Каменского. Я очень увлекался в то время поэзией этого круга, знал наизусть «Жонглера» В. Каменского и не без успеха читал его товарищам по команде одногодичников.

Не только морально, но физически я плохо был подготовлен к военной службе. Ужасно уставал и легко простужался. В результате суровая «закалка» кончилась тем, что уже в начале января 1932 года я попал в госпиталь с сильнейшим воспалением среднего уха. Военный госпиталь в Никольск-Уссурийске пустовал. Я лежал совершенно один в просторной, светлой палате. Холодный ветер пригоршнями бросал в окна сухой песок (снега не было). Но окна были заклеены, между двойными рамами лежала вата, белые кафельные печи были жарко натоплены, в палате было тихо и уютно. Я испытывал невероятное блаженство: никто не будил меня резким криком «пады-майсь», можно было лежа читать, думать, писать письма домой. Из госпиталя я написал и единственное, оставшееся без ответа, письмо Л. В. Кулешову. Сохранился черновик этого письма. Я писал, что захватил с собой записки о работе режиссера и актера в надежде при-

* Сергей Иванович Мосин (1849—1902). Винтовка эта была незаменимым оружием русской армии в 1914—1918 годах и дожила до начала Великой Отечественной войны.

вести их в более стройный вид на досуге, но что это вряд ли удастся сделать *. Письмо кончалось словами: «Никогда не теряю надежды еще встретиться с Вами» — и приветами А. С. Хохловой и собаке Кулешовых Крысе.

Постепенно мои художнические таланты почти совершенно освободили меня от строевой подготовки и других тягот казарменной жизни. Началось с оформления ротной стенгазеты. Ее увидело начальство из политотдела части. Меня привлекли к работе в гарнизонном Доме Красной Армии (ДКА) в качестве художника-оформителя. Вскоре я стал там настолько незаменимым участником почти всех видов художественной самодеятельности, что в казарму меня отпускали только на ночь, освободив совершенно от всех военных занятий. Но было это счастье очень недолговечным.

Однажды на рассвете зимой 1932 года нас подняли по тревоге и велели выносить матрацы на плац перед казармой, где были разложены костры. Приказано было жечь солому, которой были набиты матрацы. Между тем на грузовые машины и обозные телеги спешно складывалось все ротное имущество.

Может быть, начинается война? Положение на границе с Маньчжурией было очень напряженное. На душе было тревожно. Погрузка подходила к концу, когда меня и еще несколько человек из команды одногодичников вызвали в штаб части. Здесь мы узнали, что нас откомандировывают в распоряжение ВСО (Военно-строительного отдела ОКДВА). Мы получили на руки сухой паек и вернулись в опустевшую казарму. Мы не успели даже попрощаться с нашими товарищами по роте — часть в пешем строю отбыла уже в неизвестном направлении. Может быть, прямо в бой? Ушел с полком и мой друг Мельник. Под пеплом погашенных костров тлели еще кое-где угольки...

Прошло около года, прежде чем мы встретились вновь. Встреча эта произошла на Русском острове, омываемом водами Японского моря. Георгий рассказал мне, как ночью, при свете луны, по льду замерзшей бухты Золотого Рога часть была переброшена из Владивостока на этот остров, почти необитаемый, и расквартирована в пустых, полуразрушенных казармах, взорванных в свое время интервентами, покидавшими в начале 20-х годов Дальневосточный край.

Русский остров — высокая гора, одиноко выросшая со дна океана. До революции Русский остров был крепостью, прикрывавшей огнем батарей вход в глубокую владивостокскую бухту Золотой Рог. Сейчас мощные форты и бастионы лежали в руинах, заросшие непроходимым субтропическим лесом и опутанные лианами. С вершины остроконечной горы взор далеко проникал в глубины моря. Крутые склоны горы и под водой были покрыты такой же буйной растительностью — сплошным ковром зеленых водорослей. Казалось, что это отражение острова в воде. Белая кромка прибоя отделяла узенькой кружевной полоской гору от ее мнимого отражения. Бродя с Георгием по склонам горы и любуясь открытым морем, я подумал о том, что так мог выглядеть остров Робинзона Крузо. Мне ужасно захотелось выкупаться в Японском море. Как интересно было бы рассказывать об этом потом, по возвращении домой, в Одессу! Оказалось, однако, что купанье опасно и бойцам строжайше запрещено: в море во-

* Я имел в виду собственную запись лекций Л. В. Кулешова, читанных им в режиссерском кружке художникам-мультипликаторам весной и летом 1931 года, о путях развития советской кинематографии, о монтаже, о работе кинематографического актера. Эта запись тоже сохранилась.

дятся каракатицы, осьминоги, электрические скаты и другие морские чудовища. У берегов плавало множество прозрачных медуз. А гигантских крабов я видел уже раньше — на китайском рынке во владивостокском порту, так называемой Миллионке.

В описываемое время Миллионка была еще местом в высшей степени экзотическим. Пройдя по нагорной главной улице Владивостока Светланке и спустившись вниз, к порту, вы попадали в совершенно иной, ни на что не похожий мир. Впрочем, если вам случалось видеть киноленты о старом Сан-Франциско,— Миллионка непременно напомнила бы вам именно этот фантастический город с его китайскими трущобами: портовая часть Владивостока была сплошь заселена китайцами. Они ютились в небольших, преимущественно одноэтажных домах на высоких фундаментах, образующих род террас, обнесенных перилами. К широко распахнутым на улицу дверям, выкрашенным в сине-зеленый цвет, вели деревянные лесенки, а внутри, в передних комнатах, располагались лавчонки, торгующие всякой всячиной.

Вдоль Китайской улицы селились торговцы посолиднее. Здесь преобладала торговля пушными товарами. Над лавками шапочников — их были здесь десятки — красовались вывески с изображениями тигров. Среди них были замечательные: жутко свирепые, меланхолически томные, «тигры с глазами ребенка» и тигры с пышными казацкими усами... Множество других было испещрено китайскими иероглифами — желтыми на черном или киноварно-красными на ярко-голубом фоне. Над дверьми лавок висели повсюду пестро раскрашенные бумажные фонари со свисающей длинной бахромой, колеблемой морским ветерком. Рядом с «Дантистом Дан-Тином» помещалась лавка часовщика. Сотни часов разных фасонов и размеров шипели в ней, как змеи. Все они точнехонько показывали одно и то же время. Я смертельно боюсь змей. Зловещее шипение часов нагоняло на меня ужас, и я спешил удалиться, не дожидаясь момента, когда все они начнут одновременно бить...

В лабиринте грязных переулков, ответвляющихся от главной торговой улицы, ничего не стоило заблудиться. Зато здесь можно было встретить и важно шествующих, старомодно одетых во все синее, пожилых китайцев с длинными косами и традиционными круглыми шапочками на головах, всем своим обликом напоминающих китайских мандаринов из сказок Андерсена, и китаянок с детьми, одетых в национальные синие одежды, с трудом ковыляющих на своих изуродованных по древнему обычаю малюсеньких ножках. Здесь же, на улице, дрались из-за старой, гнилой доски двое оборванцев-«рогулек» (носильщиков), а на каждом углу восседали на корточках владельцы портативных «игорных заведений».

Великолепные китайские кондитерские, в которых за баснословные деньги можно приобрести фунт конфет, сверкающих всеми цветами радуги. Из кухонь тянет вкусным запахом китайской стряпни. Повара крошат мелко-мелко какие-то овощи.

В соседнем доме через широко отворенные двери видны фехтующие фигуры, в костюмах древних сказочных героев, с лицами, скрытыми под чудовищно страшными личинами. По расклеенным рядом афишам можно было догадаться, что это актеры китайского театра репетируют пьесу национального классического репертуара...

Среди пяти-шести человек, откомандированных в распоряжение ВСО, кажется, один только я не имел специального технического образования. Оставили же меня в гарнизоне по рекомендации одного из ближайших

моих товарищей-одногодичников, строителя по профессии, Ноя Гольдберга — я мог очень пригодиться в строительной конторе как человек, умеющий чертить и рисовать. Таким образом я стал на время строителем. Сперва я работал чертежником и сметчиком, а потом, за недостатком квалифицированных специалистов, прорабом на большом строительном участке, находившемся в трех километрах от гарнизонного поселка. Здесь сохранились остовы нескольких обширных, трехэтажных казарменных корпусов дореволюционного времени, без крыш, с зияющими дырами оконных и дверных проемов, без стекол и рам, с прогнившими или совершенно разрушенными междуэтажными перекрытиями. Кирпичные стены, поставленные на прочном фундаменте, сохранились почти без повреждений. Казармы эти надлежало восстановить в кратчайший срок и подготовить их к приему новых частей, которые должны были прибыть в Раздольное.

Я поселился в одном из лучше сохранившихся помещений, в комнатке с пустым оконным проемом. Отсюда открывался вид на широкий простор раздольненской долины с текущими по ней между двумя грядами сопок речками Суй-Фуном и Пачихезой. Наши разрушенные казармы вытянулись вдоль дороги у подножий одной гряды, другая голубела вдали, километрах в двенадцати от нас. Где-то за ней была уже граница Маньчжоу-Го. Склоны ближних сопок, за казармами, густо поросли кустарником и невысокими, обвитыми лианами дубками, березами и хвойными деревьями. Заросли эти были труднопроходимыми, в них жили черные гадюки и другие ядовитые змеи, встречались небольшие удавы. Множество диких зверьков перебегали дорогу путника, отважившегося подняться в гору по узкой тропке. Среди них — редкостные полосатые бурундуки, с пушистыми, как у белок, хвостами и блестящими черными бусинками глаз.

Весной с сопок бегут бесчисленные ручьи. Их тихое мелодичное журчание сливается в неумолчный музыкальный шум. Долина покрывается сплошным ковром дикорастущих ирисов, маков и других цветов.

В первую же ночь, проведенную на новом месте, я был разбужен на рассвете каким-то таинственным дуновением, коснувшимся моего лица и волос. Я лежал на койке, глядя в светлый прямоугольник окна и недоумевая, что бы это могло быть. Вдруг снова пронеслось легкое дуновение над моей головой. И в тот же миг я увидел на светлом прямоугольнике окна силуэт маленькой летучей мышки. Вскоре она возвратилась обратно в свое гнездышко в углу, над изголовьем моей койки.

Летучие мыши — безобидные твари. В дальнейшем присутствие живого существа в моей уединенной келье даже как-то скрашивало чувство одиночества, охватывавшего меня подчас,— мне пришлось прожить здесь, «на объекте», несколько месяцев, прежде чем меня заменили строителем-профессионалом.

Моим надежным советчиком и наставником был данный мне в помощники опытный десятник Иван Спиридонович Кошелев. Человек уже немолодой, он по-отечески относился ко мне. Прежде всего он посоветовал приобрести во Владивостоке классический учебник Стаценко «Части зданий». И я прилежно принялся за ликвидацию своей абсолютной неграмотности в строительном деле.

Вначале на нашем участке копошилось несколько бригад чернорабочих — корейцев и китайцев, живущих в убогих фанзах, разбросанных здесь и там по долине.

Затем прибыли квалифицированные рабочие-сезонники из Сибири, с Урала и даже с Волги и Камы. Это были каменщики и плотники, печ-

ники и слесари, кровельщики и стекольщики, приехавшие с собственным инструментом. Между тем я настолько освоился с учебником Стаценко, что смог совершенно самостоятельно готовить для плотников чертежи оконных рам, проектировать междуэтажные перекрытия и возводить стропила под крыши. Я даже сочинил нестандартные слуховые окна, сделав их, из эстетических соображений, несколько у́же, чем следовало: мне казалось, что их «готическая» стройность придает всему зданию некоторую нарядность. С печами и печными трубами не предвиделось никаких хлопот — печники сами отлично знали свое дело. В общем, мой добрый наставник оказался совершенно прав, утверждая для придания мне бодрости духа, что «дома строить — все одно, что лапти плесть». Однако были у нас с ним и очень большие трудности: строительные материалы не были заранее заготовлены, и строителям пришлось самим готовить их, прежде чем приступить к работе. Правда, почти все необходимое можно было добыть поблизости: здесь была и красная глина, пригодная для изготовления кирпичей, и песок, и галька. Пришлось начать с устройства примитивнейшего кирпичного завода (кирпич сушили прямо на солнце) и самим распиливать древесные стволы на доски ручными пилами. Всеми этими работами руководил Кошелев.

Еще одно тяжелое испытание обрушилось на нас. Весной в Приморье наступает период дождей. Теплые субтропические ливни льют днем и ночью, не прекращаясь в течение многих недель. Грязь на дорогах становится по колено не в переносном, а в буквальном смысле слова: ступив ногой в невидимую рытвину, зачерпываешь полный сапог жидкой грязи. Вернувшись к ночи домой, мы ложились на влажные от сырости простыни. Одежда не успевала просохнуть к утру.

Дожди почти совершенно приостановили все наши заготовительные работы. Бедствие это достигло своего апогея, когда однажды обе наши речки вышли из берегов. Меня предупредили по телефону о надвигающемся наводнении. Сев на лошадь, я поспешил к берегу Суй-Фуна, чтобы отозвать рабочих, занятых вылавливанием плывущих по реке бревен.

Вода прибывала с такой быстротой, что обратно людям пришлось идти по пояс и по грудь в воде. Вскоре Суй-Фун слился с Пачихезой в один бурный поток, стремительно несущий свои воды к морю, а посреди него торчали только плоские крыши корейских фанз, на которые взобрались их обитатели со своими женами, детьми и жалким скарбом. Это было зрелище всемирного потопа. Воинские подразделения, еще остававшиеся в нашем гарнизоне, были подняты по тревоге и брошены на спасение утопающих. Мы наблюдали со склонов сопок, как полуголые красноармейцы самоотверженно боролись со стихией, несущей на вспененной поверхности какие-то обломки, коряги, бревна, снимали с крыш несчастных корейцев и перетаскивали их в свои лодки и баркасы...

На следующее утро солнце засияло в безоблачном небе. Речки вошли в свои берега. Период дождей закончился. Потоп причинил не только разрушения. Он оставил нам в подарок множество бревен, столь необходимых нам для нашей стройки.

Описывая сейчас, почти полвека спустя, этот очень трудный период моей жизни, я с величайшей любовью вспоминаю всех этих простых русских людей, мастеров своего дела, которых обстоятельства временно вынудили превратиться в чернорабочих, месить грязь, мокнуть под дождями и спать, почти не имея крыши над головой, питаться в полсыта, но они не теряли при этом бодрости духа и, хотя и роптали на неустройство, работали изо дня в день не за страх, а за совесть.

Все лето 1932 года я прожил в своем «одиночном заключении» в обществе летучей мышки, тоскуя по товарищам и по ДКА, куда мне лишь изредка удавалось вырваться. Но вот пришло освобождение: из штаба ОКДВА прибыла комиссия, инспектирующая ход восстановительных работ в гарнизоне. Она посетила и мой объект. Я предстал перед комиссией и доложил о состоянии работ.

— Это Вы — кинематографист? — спросило меня довольно приветливо важное, судя по ромбам на петлицах, лицо, возглавляющее комиссию.

— Так точно,— ответил я.

Затем внимание важного лица привлекли слуховые окна в «готическом стиле», успевшие уже украсить крышу одной из казарм.

— А что, в эти окна можно пролезть? — спросило лицо не без иронии в голосе.

— Так точно! — ответил я браво.

— А ну, попробуйте!

Я повернулся кругом, быстро взобрался на чердак, благополучно пролез в узкую щель окна и появился на крыше. Члены комиссии весело смеялись внизу, глядя на мою тощую фигуру. У меня отлегло от сердца — значит, все в порядке...

Действительно, состояние работ на нашем с Кошелевым участке было признано удовлетворительным. К осени в наш гарнизон прислали нескольких профессионалов-строителей, я был освобожден от тягостных для меня обязанностей прораба и переселился в поселок, где все мои товарищи давно уже жили на частных квартирах. Осенью 1932 года истекал срок нашего пребывания в команде одногодичников. Но всех нас задержали еще на полгода, аттестовав как военных строителей со званием помкомвзвода. Мы сменили наши малиновые пехотные петлички на черные с одним рубиновым «кубиком» и скрещенными серебряными топориками, сфотографировались и разослали свои первые командирские фотопортреты своим близким.

14. Помкомвзвода. ОКДВА. 1933

На Дальнем Востоке нам пришлось отслужить еще всю зиму 1932—1933 года. Но теперь у меня снова было много свободного времени, которое я мог отдавать работе в ДКА.

Между тем в гарнизон прибыл настоящий режиссер-профессионал. При ДКА организовался театральный коллектив. Наш гарнизон и после ухода на Русский остров почти всей команды одногодичников-москвичей был богат талантами, как, вероятно, и все другие гарнизоны. Мы сыграли пьесу братьев Тур «Земля и небо». Для этого спектакля я спроектировал «конструктивную установку», изображавшую интерьер астрономической обсерватории. Гарнизонные плотники и маляры отлично справились с ее сооружением на небольшой вращающейся сцене ДКА. Как пригодились

мне теоретические знания и практический опыт, полученные в Москве, в драмкружке при Доме ученых, где я успел сыграть небольшую роль комсомольца в пьесе «Зеленый шум»! Режиссер нашего раздольненского самодеятельного театра оценил мой энтузиазм и поручил мне главную роль в пьесе братьев Тур. С полным самозабвением я отдался работе над ролью старика астронома. Прообразом для него послужил мой дед А. М. Богомолец, с которым я прожил целый год под одной крышей в московской квартире Богомольцев, изо дня в день наблюдая его старческие повадки и чудачества. Говорят, я слишком много жестикулировал. Думаю, что это простительно: мне было всего 23 года, а артистический темперамент захлестывал меня. Публика хорошо принимала наш спектакль. Окрыленные успехом, мы написали коллективное письмо Константину Сергеевичу Станиславскому, в котором сообщали о нашем дальневосточном самодеятельном театре, и получили коротенький ответ — всего несколько строк, отпечатанных на машинке, но с собственноручной подписью «К. С.»! Мы были вне себя от гордости.

У меня сохранилась групповая фотография, на которой запечатлены все участники спектакля «Земля и небо» во главе с начальником ДКА и с нашим милым художественным руководителем С. В. Замятиным. Я сижу рядом с ним. На обороте фотографии его рукой сделана шутливая надпись:

«Культурному и чуткому товарищу по работе над спектаклем «Земля и небо», исполнителю, а вернее, создателю подлинно художественного образа проф. Беклемишева в той же пьесе. Дарю эту фотографию в знак глубочайшей признательности за большую и серьезную работу, которая помогла стать спектаклю «Земля и небо» — непревзойденным.

С. Замятин. 6.IV.33».

На следующий день, 7 апреля 1933 года, я и многие мои товарищи по работе в ДКА покидали гарнизон по демобилизации.

Путь из Владивостока в Москву длился менее двух недель. Мы ехали со всеми возможными в те годы удобствами, бездумно расточая в вагоне-ресторане заработанные на Дальнем Востоке деньги и любуясь из окон величественной панорамой родной страны, проносившейся мимо нас со скоростью экспресса Владивосток — Москва. Это было незабываемое по силе чисто зрительных впечатлений путешествие.

Как и в первый раз — на пути с Запада на Восток, так и теперь, двигаясь в обратном направлении, я поражался не столько разнообразием сибирской природы, сколько ее изобилием, грандиозностью порций, которыми она распределяет землю: здесь будут горы (гор — до одури); там степи (без конца и краю), тут озера (больше похожие на моря).

Природа Сибири монументальна. Она скупа в красках. Охры, коричневые земли, белила и слоновая кость, ржавые оттенки жженых земель — ее излюбленная палитра. Но какой она колорист! Тонкий и грубоватый, монументальный даже в тонкостях, нежный даже в грандиозном. Монументалист — она не стесняет себя пространствами. Широко набрасывает планы. Пишет простыми, но великолепными в своих сочетаниях красками. Хорошо знает, как потрясающе действуют на воображение громадные массы, однообразные поверхности, большие линии...

Поздним вечером, при луне, горы, как и небо, насыщены лунным светом. Их плоский, нематериальный силуэт едва-едва отделяется от неба. Дымы паровозов со светлым ореолом. Их голосам среди гор отвечает эхо...

На одиннадцатый день пути мы приближались к Вятке. Становилось все теплее. Уже реки широким разливом покрыли поля, к самому полотну подступила мутная, коричневая вода. Озими зазеленели на мокрых розовых полях. Забелели вдали церкви с синими куполами и шпилями колоколен. Пять луковиц собора нежной зеленью ответили полям. Разноцветные крыши — синие, зеленые, красные — аккуратных деревянных домов запестрели в акварельных, чистеньких небесах. Прямые улицы, новенькие, еще не крашенные заборы. Старые развесистые березы отразились в голубых лужах.

Не успел еще поезд остановиться у перрона, как пять или шесть лавчонок, таких же пестрых и праздничных, как и сама Вятка, разразились неожиданным концертом множества детских и больших, настоящих гармошек. Весь поезд высыпал на перрон. Мухами облепили развеселые лавочки, увешанные от потолка до пола аляповатыми и заманчивыми игрушками. Диковинные длинные курительные трубки, серые лошади в яблоках, деревянные царь-пушки, ярко раскрашенные красноармейцы... И гармошки, гармошки без конца: маленькие, большие, писклявые и басистые, дешевые из газетной бумаги и дорогие, разукрашенные перламутровыми пуговицами...

Два звонка. С оттопыренными карманами вскакиваю в свой вагон. В ушах звучит еще нестройный концерт гармошек на станции... Пестрая, развеселая карусель — Вятка промелькнула и исчезла в розовых полях и голубом небе.

Не успели оглянуться, как новенькие дома Котельнича выбежали встречать нас на обрывистый берег коричневой реки Вятки, предводимые красивой церковью и бело-зеленой колокольней, увенчанной синим шпилем.

Удивительной с непривычки казалась такая густота населенных пунктов после безлюдных и невозделанных просторов Дальнего Востока и Сибири...

СНОВА МУЛЬТФИЛЬМ. «ВЕЛИКИЙ УТЕШИТЕЛЬ»

По возвращении с Дальнего Востока, в 1933 году, я был принят на прежнее место. Теперь это была студия рисованных фильмов «Межрабпомфильма». Художественным руководителем ее оставался по-прежнему Иван Петрович Вано. Но штат расширился, появилось много новых лиц. Среди них были сестры Брумберг, Валя и Зина, работавшие ранее с Ходатаевыми.

Вано подбирал себе группу для работы над новым полнометражным звуковым художественным мультфильмом «Царь Дурандай». Сценарий был написан опытным сценаристом А. Л. Курсом («малюткой Курсом», как мы называли его в своем кругу за его маленький рост). Музыку писал серьезный «левый» композитор, Анатолий Николаевич Александров *. Это был рафинированно интеллигентный человек средних лет, мягкий и симпатичный. Музыка его нравилась, была современна. Когда Иван Петрович предложил мне работать в его постановочной группе, я с радостью согласился. Это было повышение — из технического исполнителя я становился самостоятельным художником-мультипликатором, мне поручалась разработка отдельных сцен и целых эпизодов. Правда, типажи

* Позже я узнал, что Анатолий Николаевич учился композиции у Танеева в одно время с Метнером и Рахманиновым. Скрябин был их современником.

всех главных действующих лиц были уже нарисованы художником Б. Покровским. Но мне приходилось рисовать фоны, строить мизансцены, приводить в движение царя Дурандая, Тетёху Прекрасную и кузнеца Силу. Рисуя ежедневно человеческие фигуры во всевозможных ракурсах, я чувствовал, что делаю заметные успехи в рисовании по памяти. Это меня радовало. Но гораздо больше увлекала «театральная» сторона дела: мультипликатору приходится ведь быть одновременно и художником, и актером, и режиссером, заставляя бумажных героев фильма не только ходить, бегать, плясать под музыку, но и вступать во взаимодействие друг с другом, плакать и смеяться, выражать жестами и мимикой свои чувства. Мне нравилась задача, стоящая перед художником рисованного фильма: вдохнуть в бумажных своих героев душу живую.

Меньше всего была мне по сердцу работа над теми сценами, которые были предварительно разыграны живыми актерами, снятыми на пленку. Но это натуралистическое направление считалось в то время последним словом мультипликационного искусства, и приходилось часами просиживать за специальным станком, «эклером», над скучнейшей работой — перерисовкой натуральных движений живых актеров (тогда еще не было четкого разделения труда — художник-мультипликатор был универсалом в своей профессии).

Для озвучения персонажей мультфильма приглашались не только актеры, но и певцы. Так, например, за милую, кроткую царевну Талань пела тогда еще совсем молодая камерная певица Нина Дорлиак, обладавшая прелестным, нежным голосом. Здесь, на съемках, я и познакомился с Ниной Львовной.

Когда работа над «Царем Дурандаем» подходила уже к концу, мне поручили нарисовать к нему заглавный лист. Хотя на мультфильме за мной давно уже упрочилась репутация «знатока» шрифтов, я, как и все остальные, был в этой области совершенным профаном. Интуиция подсказала мне, однако, правильный выбор: я нарисовал заглавие «в русском стиле», использовав академическую гарнитуру, отдельные буквы которой (например, *З* и *Р*) недвусмысленно напоминают о своем несомненном родстве с прадедушкой всех русских типографских шрифтов — петровским гражданским.

Когда Льву Владимировичу Кулешову, работавшему над постановкой фильма «Великий утешитель», пришла в голову мысль снабдить вставную новеллу о Джиме Валентайне титрами, украшенными виньетками, он передал исполнение этой работы мастерской рисованных фильмов. Работа была поручена мне. Я с жаром принялся за нее.

Кулешов и Хохлова жили тогда на улице Маркса и Энгельса, неподалеку от парадных въездных ворот «Пашкова дома» — бывшей усадьбы графа Румянцева. Я принес первые эскизы к ним на квартиру, обставленную, как мне показалось, несколько старомодно.

В то время я понятия не имел, что Хохлова — внучка П. М. Третьякова и дочь С. П. Боткина. Для меня Кулешов и Хохлова были олицетворением всего нового в кино.

Кулешов раскритиковал мои эскизы, найдя, что в них слишком ощутим налет «стиля модерн», и посоветовал внимательно полистать журналы XIX века — века, в котором жил и писал свои утешительные новеллы О. Генри. Общий же сюжетный план картинок, иллюстрирующих текст титров, был им сразу одобрен — ему понравилась моя мысль не просто украшать титры стилизованными в духе времени виньетками, а насытить силуэтные изображения-символы ироническим подтекстом, иллюстриро-

вать не то, что говорят Джим Валентайн и другие персонажи новеллы, а то, что они при этом думают. Дальше дело пошло как по маслу. Ввиду того, что всю работу надо было закончить в сжатые сроки, пришлось привлечь к ней еще одного сотрудника мастерской, Юру Серебрякова. Он умел искусно вырезать из бумаги маникюрными ножницами буквы довольно изящного рисунка. Все силуэты придумал, нарисовал и вырезал я. Я же компоновал их вместе с надписями. Белые силуэты и буквы выкладывались на черном фоне прямо под съемочным аппаратом.

Работа над титрами к «Великому утешителю» была этапной в моей жизни.

Во-первых, сбылась моя давнишняя мечта. Я перезнакомился почти со всеми главными участниками кулешовской группы: Ваней Новосельцевым и Галиной Кравченко, Галаджевым и Ковригиным, Файтом, Вейландом Роддом и Леней Оболенским. Я бывал на репетициях отдельных эпизодов. Это был первый опыт ставшего знаменитым «репетиционного метода» Кулешова. Особенно запомнились мне репетиции вставной новеллы о Джиме Валентайне, взломщике сейфов (Новосельцеве), вступившем на стезю добродетели из любви к дочери миллионера (Галине Кравченко). Это был маленький шедевр, спектакль, блестяще поставленный Кулешовым и не менее блестяще сыгранный в живом темпе и четком ритме всеми его исполнителями. Потом мы все вместе просматривали отснятые пробные куски и от души хохотали, когда впервые была показана на экране вся новелла целиком, смонтированная уже и со звуком. Получилось нечто совершенно новое и очень оригинальное (все это сразу почувствовали) — своего рода кинематографическая «трехголосная инвенция», в которой органически сплелись в единое целое три линии: действия актеров, их речи и иронические подтексты титров. Фильм «Великий утешитель» был довольно холодно принят широкой московской публикой. Но вставная новелла вошла в золотой фонд мировой кинематографии. Вспоминая сейчас те счастливые дни, когда шла работа над кулешовским фильмом, я благодарю судьбу за то, что и мне довелось быть ее скромным участником.

15, 16. Силуэты к титрам фильма Л. Кулешова «Великий утешитель». 1933

Это — во-первых.

А во-вторых, за свою работу я получил неожиданно большой гонорар, на который сшил у первоклассного портного, обшивавшего в то время всю кинофабрику «Межрабпомфильм», элегантный костюм из импортного

черного материала, приобретенного в торгсине. Костюм был окрещен «Великим утешителем» и оправдывал свое название на протяжении почти двух десятилетий, пролежав всю войну в сундуке, пересыпанный нафталином. Такого элегантного и любимого костюма у меня не было никогда в жизни — ни до, ни после...

В последний раз я видел Кулешова в 1941 году, вскоре после начала войны, случайно встретясь с ним и Хохловой на Кремлевской набережной. Поговорив о бомбежках и о собаках,— у меня был в это время нежно любимый скочтерьер Щелкунчик,— мы распрощались очень дружески.

После войны мне ужасно хотелось повидаться с Кулешовым и Хохловой. Я все собирался и собирался отправиться к ним с визитом, да так и прособирался до марта 1970 года, когда Кулешова не стало. В том же году осенью я решился наконец навестить его вдову. Мы отправились к ней вместе с Ириной Великановой, работавшей в 30-х годах на студии «Межрабпомфильм» и учившейся, как и я, в режиссерском кружке Кулешова. Это посещение я описал, под свежим впечатлением, в письме к брату. Привожу отрывки из него:

«27 сентября мы с Ириной просидели у Александры Сергеевны Хохловой целый вечер, вспоминая то время, когда Л. В. Кулешов учил нас, молодых мультипликаторов, киноискусству.

Александра Сергеевна рассказала, между прочим, о том, что в 1962 году она была вместе со Львом Владимировичем в Париже, по приглашению ЮНЕСКО, где Кулешова попросили показать свои лучшие фильмы. Он выбрал инсценировку по рассказу Джека Лондона „По закону“ и „Великого утешителя“. Вставной эпизод (по рассказу О. Генри) в „Великом утешителе“ был особенно хорошо принят зрителями.

Хохлова сказала, что они со Львом Владимировичем вспоминали меня во время этой демонстрации, и сетовала, что я не пришел к ним, когда Кулешов еще был жив» *...

«Я бывал у Кулешовых в начале 30-х годов. Сейчас Хохлова живет в новой, трехкомнатной квартире на Ленинском проспекте. Но я узнавал ту же старую мебель, просиженное Кулешовым мягкое кресло, те же старые фотографии на стенах. Тогда, в 30-х годах, эта обстановка казалась мне вполне естественной и не привлекала особенного внимания. Сейчас же она воспринимается как осколок старой культуры, как нечто «мемориальное». А хозяйка все так же молода душой и учит молодых киноактеров. Она спросила нас, не видали ли мы телепередачу о ней из серии „Звезды мирового кино“, добавив иронически: „Оказывается, я звезда мирового кино“.

Я сказал: „Вы действительно звезда мирового кино“»...

Были у меня в 30-х годах мечтания о постановке беспредметного музыкального мультфильма. Мне мерещилась приведенная в движение композиция Кандинского, меняющая свою форму и колорит вместе с движением музыкальной формы и красок. Темами могли послужить и супрематические композиции Малевича. Вспоминались волшебные картины кристаллических формообразований популярной в дни моего детства игрушки — калейдоскопа. Представлялся возможным и путь, подсказанный Скрябиным (светомузыка). Но наиболее заманчивой и вполне ре-

* В воспоминаниях Кулешова, вышедших в свет через пять лет после его смерти, Лев Владимирович ошибочно назвал автором «иронических виньеток» художника И. Иванова — Вано (Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М., 1975, с. 159). Память изменила здесь глубоко чтимому мною мемуаристу.

альной благодаря новейшей технике звукового и цветного кино, только что рождавшегося на наших глазах, казалась постановка и разработка чисто экспериментальных задач: поиски соответствующих духу и настроению музыки движущихся линий, цветовых пятен, плоскостей и объемов, их ритмизация и гармонизация. Прекрасной основой для таких музыкально-пластических композиций могли бы служить готовые уже музыкальные произведения Скрябина («Поэма экстаза»), Баха (прелюдии и фуги) или Бетховена (бархатно-черный и пурпурно-золотой марш-фюнебр, например).

Но это были поистине беспредметные мечтания. К тому же и в чисто организационном отношении «Межрабпомфильм», а вместе с ним и наша мастерская переживали кризисную ситуацию. Было не до экспериментов. Директора приходили и уходили (по выражению Маяковского), а искусство, хотя и оставалось, но вертелось на холостом ходу. Не было хороших сценариев. Не было уже и энтузиазма «первооткрывателей» у сотрудников сильно разросшегося штата мастерской рисованных фильмов. Особенно остро я почувствовал это, когда мы с Вано и сестрами Брумберг, проработав несколько месяцев над сценарием «Левши» по Лескову, собрали группу, которой предстояло трудиться над фильмом. Мы познакомили ее с планом постановки и показали эскизы, которые успели сделать, сидя в библиотеках и музеях во время подготовительного периода.

Мы, все четверо, работали с большим подъемом, не щадя времени и сил. Нам казалось, что сценарий, который мы вынуждены были делать для себя сами, не так уж плох. Каково же было наше огорчение, когда мы натолкнулись на полнейшее равнодушие тех, чьими руками предстояло делать будущую ленту. Впрочем, ставить ее не пришлось вовсе: хотя наш сценарий после бесконечных поправок и переделок и был принят к производству, по экономическим причинам начало работ откладывалось со дня на день, и в конце концов наш «Левша» лег на полку *.

К этому времени я был уже «старшим художником» и ассистентом режиссера с надеждой стать вскоре и режиссером-постановщиком самостоятельного мультфильма. В принципе это было то, к чему я стремился. Но реальная обстановка складывалась совершенно бесперспективно, и приходилось задуматься над тем, что же делать дальше.

АРХИТЕКТУРНАЯ МАСТЕРСКАЯ

Начинался 1935 год. Незадолго до этого в Москве появился друг моей юности «очагист» Гога Павлович. Вместе с ним из Харькова приехал Сережа Кованько. Первый был театральным декоратором, второй — оформителем и иллюстратором книг. В Харькове они работали вместе как оформители выставок. Этой же выставочной работой они занимались и в Москве.

Я продолжал еще числиться сотрудником мультфильма, но все больше и больше занимался оформительской работой.

В Москве организовалась новая Архитектурно-проектная мастерская Наркомпроса РСФСР, которой предстояло заботиться о внутреннем оформлении учебных заведений и театрально-зрелищных предприятий. По

* После Отечественной войны И. П. Вано вернулся к «Левше». Но эта постановка делалась уже по новому сценарию и новыми людьми, среди которых одним из главных рисовальщиков был молодой художник Аркадий Тюрин.

рекомендации Гоги Павло́вича я был принят на службу — при проектировании интерьеров художники-декораторы должны были работать в тесном сотрудничестве с архитекторами. Расставшись не без сожаления с мультфильмом, я проработал в этой специализированной мастерской всего около года. Но опыт, приобретенный мною здесь, оказался чрезвычайно полезным не только при проектировании выставочных интерьеров (этим мне пришлось заниматься в 1937—1938 годах на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке), но и при оформлении книг, которым я серьезно стал заниматься только во второй половине 40-х годов, по возвращении с войны.

Я учился основам классической архитектуры сперва у архитекторов, работавших бок о бок со мной. Главным знатоком классики был у нас Билл Риксфорд, молодой американец, незадолго до того окончивший в США архитектурное училище. Более глубокие знания я почерпнул, занимаясь самостоятельно. Вначале мне попалась в руки книга И. Б. Михаловского «Теория классических архитектурных форм», которую я основательно проштудировал от корки до корки. В 30-х годах стали выходить в свет замечательные издания учрежденной в Москве Академии архитектуры. Я старался приобрести их и с жадностью изучал увраж за увражем: Виньолу, Витрувия, Палладио. «Десять книг о зодчестве» Леона Баттисты Альберти долгое время были моей настольной книгой. С увлечением читал я также книги Гика, Хэмбиджа и других авторов, посвященные пропорциям, Кон-Винера — по истории стилей. Пробудившийся во мне вновь живой интерес к истории всех пластических искусств побуждал возобновить и заброшенные было занятия по истории орнамента. Знание не только исторических его модификаций, но и народной орнаментики наших дней, прежде всего орнамента народов СССР, становилось в 30-х годах насущной необходимостью. Следование лозунгу «Искусство должно быть социалистическим по содержанию и национальным по форме» стало в эти годы непременным условием проектирования любых объектов, начиная с выставочных павильонов на ВСХВ и кончая товарными этикетками. Злоупотребление орнаментацией — отличительная черта архитектуры и декоративного искусства 30-х — первой половины 50-х годов. Отдал дань этой тенденции и я.

Казалось бы, чего проще: придать вещам «национальный колорит» путем орнаментации? Однако это вовсе не так просто. Что такое, например, русский стиль? Над решением этого вопроса тщетно бились на рубеже XIX и XX веков такие выдающиеся русские художники, как Виктор Васнецов, Врубель, Билибин и многие-многие другие. Сейчас для всех очевидно, что их стилизации не выходят за рамки всесветного «стиля модерн». Создать «русский стиль XX века» не удалось даже этим богатырям. Видимо, правы были величайшие наши поэты Пушкин и Гоголь, утверждавшие, что «национальность» заключается не в том, чтобы рядиться в сарафан и т. д. Сами они с необычайной полнотой и яркостью выразили «русский дух», не прибегая ни к какой стилизации. Однако в описываемое время художники прислушивались к иным авторитетам и художественная критика чаще ссылалась на Глинку (говорившего, что искусство творит народ, мы только аранжируем), чем на Гоголя с Пушкиным.

В этой связи мне хочется рассказать один эпизод из моей собственной практики. В 1937 году во Всесоюзной торговой палате была организована выставка работ художников-промграфиков. На ней был выставлен и мой проект кондитерской коробки «XX лет Великого Октября». На крышке был изображен герб СССР, а гербы союзных республик (их было тогда

одиннадцать) я разместил на боковых сторонках двенадцатигранной коробки, оставив двенадцатую грань пустой — на ней должен был быть напечатан стих народного акына Джамбула об «одиннадцати жемчужинах» нашей земли. Вся композиция, включая необычную конструкцию коробки, была сочинена мною. В то время мне не удалось найти ни в книгах, ни в периодике цветных изображений всех одиннадцати гербов. Пришлось объехать постоянные представительства многих союзных республик в Москве с мандатом, выданным мне Президиумом ВТП, и срисовать, в красках, недостающие гербы. Таким образом, моя коробка (она тиражировалась в цветной литографской технике) стала наглядным пособием для художников, работающих в области прикладных искусств. Некоторое время спустя в мои руки попала открытка, на которой была помещена фотография двенадцатигранной коробки из кости с гербами союзных республик на боковинках и гербом СССР на крышке. В подписи к изображению было сказано, разумеется, без ссылки на безымянный первоисточник, что это работа народного умельца имярек... Я хотел бы напомнить слова Чехова: «...все мы народ, и то лучшее, что мы делаем,— дело народное».

Я совершенно уверен в том, что связи между «народным» и «профессиональным» искусством были и останутся двусторонними и влияния — взаимообогащающими. Примеров тому — тысячи.

ВСХВ. КЛИМЕНТ РЕДЬКО

На ВСХВ работала во второй половине 30-х годов целая армия художников самых разных направлений, взглядов, вкусов и специальностей. Среди них были выдающиеся мастера с большим опытом проектирования выставок, как, например, Эль Лисицкий, Н. М. Суетин и другие конструктивисты, и совсем неопытные, вроде меня, впервые взявшиеся за это трудное дело.

Только по молодости лет я мог самонадеянно принять предложенный мне на ВСХВ заказ на оформление павильона Ярославской области. Я сделал несколько вариантов эскизного проекта. Один из них был в «русском стиле». Но ни один не мог быть принят к осуществлению без значительной переработки. Между тем сроки поджимали. Со многими другими павильонами дела обстояли не лучше. Чтобы спасти положение, создавались бригады оформителей. Я был включен в бригаду из трех человек. Бригадиром был назначен почти никому в Москве не известный художник Климент Николаевич Редько, как говорили, талантливый живописец, недавно вернувшийся из Парижа, где он прожил десять лет. Он оказался интереснейшим и милейшим человеком, не имевшим, однако, никакого опыта в оформлении выставок. Только третий член бригады, Николай Александрович Репин, был практиком-оформителем, хорошо знающим дело.

В процессе работы над окончательным вариантом проекта от моих замыслов почти ничего не осталось: Климент Николаевич настоял на том, чтобы стены павильона были окрашены раскатом — от небесно-голубого потолка, через зеленый, желтый и оранжевый к розовому над стендами. Это должно было изображать «зарю» и было, в сущности, единственным его вкладом в общее дело. Николай Александрович беспощадно упрощал конструкции стендов, лучше меня зная, как осуществить их в материале. Через несколько недель наш рабочий проект, изображенный на планшетах

моими руками, был готов и утвержден главным художником. Если не ошибаюсь, им был в тот момент известный конструктивист Н. М. Суетин.

Осуществление проекта взял на себя Ярославль — силами местных художников, столяров, народных умельцев. В обязанности нашей бригады входило наблюдение за исполнительскими работами, а Клименту Николаевичу было, кроме того, поручено написать несколько больших панно — портретов знатных доярок. Целый месяц мы прожили в Ярославле и за это время лучше успели узнать друг друга.

При первом знакомстве в Москве Климент Николаевич показался мне немного чудаковатым. Говорил он высоким голосом, с каким-то легким нерусским акцентом, был необычайно вежлив, очень скромно одет, как-то не по возрасту застенчив, даже робок, иногда — детски наивен.

Отправляясь из центра города на ВСХВ, мы, москвичи, пользовались обычно автобусом, а получив аванс, шиковали, разъезжая на такси. Наш парижанин ехал отдельно, предпочитая трамвай: трамвайные билеты стоили на несколько копеек дешевле автобусных. Обедая в ресторане, мы не жалели денег на выпивку. Климент Николаевич был воздержан в еде, отказывался от водки и не курил. Нам это казалось проявлением скупости.

Но вот однажды он поразил нас. Дело было в Ярославле. Из колхоза приехала знатная колхозница, портрет которой Климент Николаевич должен был написать для выставки. Мы обедали все вместе в ресторане. Милая молодая женщина, не привыкшая к ресторанным ценам, с явной тревогой просматривала меню, галантно переданное ей Климентом Николаевичем. Правильно поняв ее замешательство, наш бригадир взял бразды правления в свои руки. Подозвав официанта, он заказал на всех великолепный обед из трех блюд, с пломбиром и бутылкой дорогого десертного вина. Мы с Репиным успели уже сильно поиздержаться и были смущены не менее нашей дамы, соображая, как и она, хватит ли денег, чтобы расплатиться за всю эту роскошь. Во все время обеда Климент Николаевич был необычайно внимателен к ней, подавал хлеб, предлагал соль и перец, подливал вина в рюмку. Сначала она смущалась, но к концу обеда раскраснелась от удовольствия и разговорилась. Мороженое было съедено, вино допито до капли. К столику приблизился официант со счетом в руках. Мы с Репиным стали торопливо шарить по карманам, колхозница нерешительно раскрыла свою дамскую сумочку...

Но тут наш парижский мэтр не спеша достал из бокового кармана заграничный бумажник и, не моргнув глазом, заплатил за всех. И не взял сдачи у официанта... Дама просияла, по-детски не умея скрыть своих чувств, а мы с Репиным были поражены и пристыжены.

Я понял тогда, что то, что мы принимали за скупость, было лишь привычкой жить по средствам — чертой, столь не свойственной нам, русским. Мы знали уже из рассказов Климента Николаевича, что с детских лет ему приходилось довольствоваться малым. А жизнь в Париже, среди экономных французов, укрепила в нем привычку не бросать деньги на ветер. Живопись была для него главным, если не единственным, содержанием жизни. И ради нее, чтобы иметь возможность свободно работать, он должен был быть предельно бережливым. Но он не был скупцом. Натура у него была мягкая и добрая. Он легко сходился с людьми, и мы быстро поняли и оценили его.

Живопись Климента Николаевича была совершенно «парижская» и приводила в некоторое недоумение заказчиков. Знатных доярок больше всего беспокоило портретное сходство изображенных вместе с ними на больших декоративных панно коров-рекордсменок ярославской породы.

Это было легко достижимо: коровы-ярославки отличаются своей красивой черно-белой окраской. Достаточно точно передать соотношение черных и белых пятен, индивидуальный их узор, чтобы сразу можно было отличить одну знаменитую представительницу стада от другой.

Полностью оценить чисто живописные достоинства работ Климента Николаевича мы, художники, работавшие вместе с ним на ВСХВ, смогли лишь тогда, когда побывали в большой комнате в деревянном старомосковском доме, которую он снимал, и посмотрели полную коллекцию портретов и картин, написанных им на Белом море и в Париже. Мы были поражены увиденным и поняли, что список имен, представляющих современную русскую живопись, должен быть пополнен никому дотоле неведомым именем Климента Редько.

Судьба не была благосклонна к Клименту Николаевичу, и признание его дарования ограничивалось узким кругом друзей. Гораздо чаще оригинальное его творчество натыкалось на стену непонимания.

В 1946 году, после демобилизации, я работал во Всесоюзной торговой палате. Готовилась очередная заграничная выставка. Идя на работу, я встретился на Красной площади с человеком, который, как и я, был в солдатской шинели без погон, в шапке-ушанке и в обмотках. Человек произнес высоким голосом с характерным легким акцентом: «Вадим!». Я сразу узнал Климента Николаевича. Он тоже был недавно демобилизован и нуждался в работе. По моей рекомендации ему дали в ВТП заказ на небольшое декоративное панно. Когда работа была готова, я сразу понял, что ее не примут — уж очень она шла вразрез с тем дешевым натурализмом цветной фотографии, к которому привыкли заказчики конца 40-х годов. Мое предчувствие, к сожалению, оправдалось. Очень красиво, «по-французски» написанный пейзаж — белый кораблик, украшенный флагами расцвечивания, увиденный с высокого моста через синюю-синюю Москва-реку,— был воспринят как «детская мазня». Климент Николаевич был обижен почти до слез такой оценкой, а я — огорчен, расстроен, убит тем, что из добрых побуждений помочь поставил его в такое неприятное положение. Разумеется, переделывать работу Климент Николаевич отказался. Это была наша последняя встреча с ним.

Умер Климент Николаевич в 1956 году. В 1974-м в издательстве «Советский художник» вышла в свет книга «Климент Редько. Дневники. Воспоминания. Статьи» (составитель В. И. Костин).

ВСЕСОЮЗНАЯ ТОРГОВАЯ ПАЛАТА

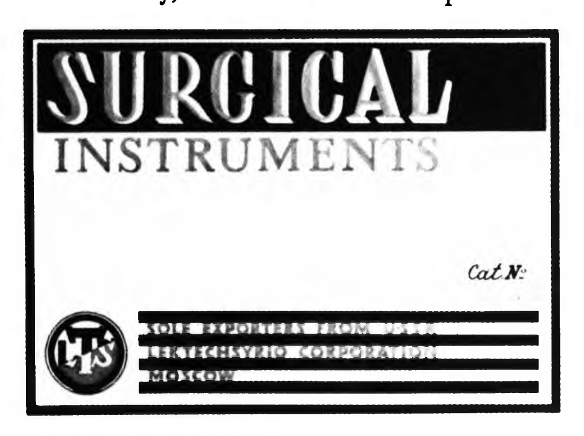
В 1935 году мои друзья Гога Павло́вич и Сережа Кованько выполняли заказы ВТП по оформлению заграничных выставок.

Получив заказ на оформление советского отдела на международной авиационной выставке в Милане, они привлекли к работе и меня. Я работал в это время еще в архитектурно-проектной мастерской.

Мне была доверена вся шрифтовая часть. В то время в моде были гротески типа Футуры Пауля Реннера. Никто из нас понятия не имел ни о названии шрифта, ни тем более о его авторе. Просто мы выбрали в немецком журнале «Гебраухсграфик», который выписывала библиотека ВТП, понравившийся нам «современный» шрифт, и я рисовал на больших планшетах с диаграммами крупными буквами итальянские заголовки. Получалось красиво. Я и не догадывался тогда, что этот «модный гротеск» — не что иное, как капитальный шрифт монументальных надписей

Древнего Рима, еще более архаичных, чем надпись Траяновой колонны, и что пропорции его так совершенны потому, что складывались они вместе с гармоничными пропорциями храмов, театров и надгробий античной Греции, откуда их и переняли римляне...

Гога советовал мне взять самостоятельную работу по промышленной графике. По его словам, она хорошо оплачивалась. Надев, по его же совету, свой элегантный черный костюм «Великий утешитель», чтобы произвести впечатление хорошо зарабатывающего художника, я отправился вместе с Гогой в Торговую палату. Он познакомил меня с художественным руководителем рекламного сектора Сергеем Дмитриевичем Игумновым, который пообещал дать мне пробную работу. Сам он как раз собирался уйти в отпуск, а его заместителем оставался Александр Альбертович Гальбрехт, старый немец, прошедший хорошую школу графики в Германии и поэтому отлично разбиравшийся в шрифтах.



17. Этикетка «Хирургические инструменты». 1935

От Гальбрехта я получил задание: этикетка на ящик с хирургическими инструментами, экспортируемыми в англоговорящие страны. Главная надпись состояла из двух слов: *SURGICAL INSTRUMENTS.* В один вечер я, шутя, сделал, как мне казалось, отличный эскиз этикетки в два цвета: серебристо-серый и черный. Это было довольно красиво. Буквы я сочинил, стараясь придать им соответствующий теме характер — возможно более острый и колючий.

Гальбрехт ничего не сказал о цвете. Но буквы ему не понравились. Он сказал: «Не надо стилизовать. Здесь нужна антиква». Я не знал, что такое антиква. Пошел за советом к Сереже. Он дал мне немецкий рекламный журнал, показал современный антиквенный шрифт и посоветовал срисовать печатные буквы, ничего не сочиняя от себя. Так я и сделал и на другой день понес Гальбрехту новый вариант.

«Все хорошо,— сказал привередливый немец,— но букву «*М*» Вы сделали неправильно: у Вас оба вертикальных штриха жирные, оба наклонных — тонкие. А следует сделать первый отвесный штрих тонким, второй наклонный жирным, третий наклонный тонким и последний отвесный — жирным». С этими словами он вернул мне мое творение. В глубине души я был возмущен — не все ли равно, как чередуются тонкие и жирные черты?! Идя домой, думал: сто́ит ли продолжать? И отложил неудавшуюся работу в сторону. Мои приятели советовали не сдаваться.

Между тем из отпуска вернулся Игумнов. Поправив злополучное «*М*», я скрепя сердце понес показывать эскиз ему. Он повертел его в руках, грустно вздохнул и, не без иронии в голосе, стал мне объяснять, что для темы, связанной с хирургией, не следовало бы брать сочетание красок, напоминающее о возможности летального исхода. «В хирургической палате всегда идеальная чистота»,— добавил он и посоветовал оставить белую бумагу белой, а вместо черных букв и черной плашки взять кобальт или ультрамарин. Сделав ряд дельных замечаний относительно композиции и пропорций, он вежливо попросил сделать еще несколько вариантов.

Я разозлился. И это помогло мне, основательно поработав несколько дней, одержать наконец победу. Игумнову понравился один из новых вариантов, он утвердил его и тут же предложил еще работу. Экзамен был выдержан.

Впоследствии, когда мы ближе узнали друг друга, подружились и перешли на «ты», Сергей Дмитриевич признался, что, впервые увидев меня в шикарном костюме и ослепительно начищенных у айсора полуботинках, подумал: «Ну, это халтурщик!..» Вскоре, однако, понял свою ошибку и решил, что со мной стоит повозиться. И стал возиться со мной.

18. Сергей Дмитриевич Игумнов. 1941

Сергею Дмитриевичу было тогда около сорока лет. Это был художник с большим практическим опытом, наделенный природным умом и хорошим вкусом. Он прекрасно разбирался в людях и обладал незаурядным педагогическим чутьем. К каждому из нас, своих подопечных, он умел найти индивидуальный подход, зорко подметить способности и вкусы каждого и помочь развить их. Чисто профессиональные его советы были поистине бесценны, критика так убедительна и точна, что самому хотелось скорее переделать свою работу. И никому в голову не приходило обидеться, когда, сверкнув в улыбке золотым зубом, он произносил любимую свою поговорку: «Сама себя раба бьет, коль не чисто жнет».

Игумнов, как и я, учился живописи. Он окончил Вхутемас. Живописные работы его приобретались Третьяковской галереей. Своей профессией он избрал плакат. Это был плакатист самой высокой марки. Лучшие его рекламные и туристические плакаты можно было смело поставить в один ряд с плакатами Кассандра, работы которого были для самого Сергея Дмитриевича критерием высочайшего качества.

Он страстно любил живопись, и старую, и современную, много читал (любимым его писателем был Салтыков-Щедрин), часто ходил вместе с нами в театр, на концерты симфонической музыки, в музеи. Все мы стремились не пропустить ни одного вернисажа. Если мы начинали сетовать на то, что вынуждены делать упаковки и этикетки вместо того, чтобы заниматься Искусством (с большой буквы), он добродушно посмеивался и говорил: «А почему бы вам не делать этикетки так хорошо, чтобы их признали произведениями Искусства?»

Он приводил в пример Бенвенуто Челлини и других мастеров эпохи Возрождения, не гнушавшихся работать в области прикладных искусств и умевших нигде не уронить своего достоинства, в любой работе оставаясь Художниками.

Признаюсь, для меня эта точка зрения была новой. Но я всегда любил декоративные и прикладные искусства не меньше, чем так называемое высокое искусство, и слова Игумнова падали на благодатную почву.

В начале 1941 года в Торговой палате готовилось декоративное оформление многих торгово-промышленных выставок — в Лейпциге, Будапеште, Токио, Белграде. Первой из них была лейпцигская. По проекту нужно было изготовить пять больших плакатов размером 1×1 метр, озаглавливающих разделы советской экспозиции: тяжелая и легкая промышленность, экспортные товары и т. п. Игумнов принял заказ на все эти плакаты, решив работать над ними бригадным методом. В свою бригаду он пригласил Серафима Дворецкого (Макса), Юрия Мильевича Цейрова (Юрочку) и меня. В ВТП работала бригада маляров высочайшей квалификации. Их бригадир, человек немолодой, с гордостью рассказывал нам, что их приглашал к себе «сам Александр Михайлович Герасимов», когда ему нужно было загрунтовать огромные холсты для выполняемых им государственных заказов. У этих маляров все мы учились грунтовать фоны своих плакатов и декоративных панно. Работали преимущественно высококачественной плакатной гуашью немецкой фирмы «Марабу». Натянутую на планшеты импортную рулонную бумагу увлажняли, а затем наносили на нее заранее составленный колер. Разведенная водой, гуашь должна была быть не слишком густой, но и не чересчур водянистой — примерно, как жидкая сметана. Ее равномерно распределяли по всей поверхности планшета с помощью кистей из довольно жесткого и упругого медвежьего волоса, а затем окончательно выравнивали слой не просохшей еще краски широкими флейцами с длинным, мягким волосом. Делать это надо было быстро, едва касаясь поверхности, и, главное, уметь вовремя остановиться. Результат получался поразительный: краска ложилась абсолютно ровным слоем, без каких бы то ни было затеков или пятен.

19. «Ветка сосны». Рисунок с натуры. Конец 1930-х годов

Каждый плакат был задуман в определенной тональности, и вся гамма красок должна была подчиняться той или иной цветовой доминанте: «красный» плакат, «зеленый», «синий» и т. д.

Впоследствии я всегда руководствовался этим золотым правилом во всех своих работах, выполняемых в цвете,— декоративных или книжных.

Игумнов давал нам эскиз каждого плаката, скомпонованный в размере спичечной коробки — «чтобы не было лишних деталей». Затем готовились картоны с рисунком в натуру. Независимо от сюжета, будь то ЗИС-101 или натюрморт, состоящий из бутылки «Советского шампанского», гроздей винограда и коробок с шоколадными конфетами, Игумнов заставлял нас строить изображение по всем правилам перспективы. Пришлось разыскать учебник перспективы для художников и повторить уже почти забытые азы. С готового картона рисунок переносился на фон — темно-зеленый, шоколадно-коричневый, кобальтово-синий или крас-

но-оранжевый, и начиналось раскрашивание всех предметов натуральнейшим образом, со светотенью, с рефлексами и бликами, в самой что ни на есть консервативной академической манере. Бутылка с шампанским и конфетные коробки были здесь, под рукой. Что же касается ЗИСа, то приходилось бегать вниз, на стоянку автомашин, наблюдать и запоминать, как ложатся на зеркальной поверхности лака свет и тени, солнечные рефлексы и блики. За основу рисунка была принята черно-белая фотография. Сергей Дмитриевич требовал от нас возможно большего реализма, до иллюзорности — «чтобы хотелось потрогать руками», «чтобы звенело», или «как у Федотова», «как у Федора Толстого». В описываемое время никто так не работал, и эксперимент Игумнова привлек к себе внимание. Вначале нас стали навещать художники, работавшие рядом. Не без удивления взирали они на наши усилия. Вслед за художниками появились вахтеры и пожарные. И наконец, целые стайки сотрудниц бухгалтерии и других отделов ВТП. Известно, что с незапамятных времен людям, не искушенным в искусстве, всегда нравилось, чтобы в живописи все было, «как живое». Согласно легенде, высшим критерием качества художественного произведения в античном мире был виноград, написанный Апеллесом так натурально, что обманутые птицы прилетали клевать его... Нас самих наше творчество не приводило в восторг. Но мы верили в Игумнова и покорно выполняли его волю. Листья моего хлопка были похожи на сделанные из крашеной жести, а осязаемо рельефный Юрочкин виноград смахивал на муляж из витрины фруктового магазина. Убедившись, что мы сделали все, на что были способны, Сергей Дмитриевич развел в чайном блюдечке оставшуюся от фона краску, вытащил из кармана самодельное приспособление с ладонь величиной — металлическую сетку, натянутую на прямоугольную рамку с ручкой,— и, макнув в жидкую краску обыкновенную зубную щетку, стал водить ею по сетке, методически забрызгивая всю нашу кропотливую работу... Он назвал этот этап работы «введением во фон». Тяжело было наблюдать, как плоды многодневных трудов уничтожались на наших глазах. Но нельзя было не признать, что плакат в целом значительно выигрывал: исчезала противная, грубая иллюзорность и пестрота, предметы окутывались таинственным флером, объединялись общей тональностью. Выжидая, пока краска подсохнет, Сергей Дмитриевич сел перед мольбертом, на котором стоял планшет с виноградом, и долго разглядывал его. Затем взял в руки кисть и начал осторожно выявлять некоторые детали, чересчур слившиеся с фоном. Несколько ягод винограда засветились, лучик солнца проник внутрь темно-зеленой бутылки и заиграл в шампанском, неярко блеснула серебром фольга на пробке. Наконец, после долгого раздумья, он поставил последнюю точку: один-единственный, самый яркий блик на выпуклой поверхности бутылки. Мы смотрели и не верили собственным глазам: в один миг все совершенно преобразилось!

20. «Ветка сосны». Рисунок с натуры. Конец 1930-х годов

Я думаю, подобное чувство должны были испытывать ученики Карла Брюллова, наблюдая, как мастер проходит своей волшебной кистью по их старательной мазне. Невольно вспоминались крылатые слова Карла Великого: «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть...»

Я далек от мысли сравнивать нашу скороспелую работу с работой великих мастеров прошлого. Но призыв Игумнова «работать, как Рембрандт», и наше общее стремление подняться хотя бы на одну ступеньку выше, хотя бы на один шаг приблизиться к самым высоким образцам представляются мне достойными уважения.

21. Плакат «Техноэкспорт». 1941

Между тем лейпцигская выставка уехала за границу. Комиссар советского отдела сообщил, что плакаты игумновской бригады имеют успех у лейпцигских художников. Они фотографировали наши плакаты, расспрашивали о нас. Слух об этом быстро распространился по Торговой палате и даже за ее стенами. Нас стали посещать художники из других проектных организаций, чтобы посмотреть, «как это делается» (мы работали уже над новой серией плакатов). Однажды Игумнов сообщил нам, что нашу работу хочет посмотреть Эль Лисицкий, приглашенный проектировать большую торгово-промышленную выставку Союза ССР в Югославии.

От Игумнова мы знали, что Лисицкий был профессором во Вхутемасе, что он конструктивист и формалист, за что и был отстранен от педагогической деятельности, и что в настоящее время он занимается проектированием выставок. Слышали еще, что он много лет жил за границей и сотрудничал с деятелями «Баухауза». Но что представляет из себя Лисицкий как художник, мы не знали — нам не приходилось видеть его работ ни на выставках, ни в репродукциях.

В предвоенные годы я был постоянным подписчиком журнала «СССР на стройке». Но я не ассоциировал тогда имени Лисицкого с этим прекрасным изданием. Между тем именно Лисицкий был одним из главных создателей своеобразного лица журнала, и многие номера были сделаны полностью по его макету, например февральский номер 1933 года, посвященный Красной Армии.

Лисицкий появился в «шестиграннике» на верхнем этаже Торговой палаты, где мы работали, в сопровождении своей жены. Оба они были невысоки ростом, черноглазы, очень вежливы и очень скромно одеты. Лисицкий попросил разрешения посмотреть наши работы. Смотрел с явным интересом, но не высказывал никаких суждений. Это было даже несколько странно. Я не знал еще в то время, что в этом выражалось уважение к чужой работе и что совсем не обязательно высказывать свое мнение, когда тебя о нем не спрашивают. В нашей среде было принято со всей грубой откровенностью выкладывать свои критические замечания о работах товарищей.

Во время работы над своим проектом Лисицкий лишь изредка появлялся в ВТП. Однажды он заглянул к нам, на этот раз — один. Как видно, ему хотелось ближе узнать нас — будущих исполнителей его замыслов. Разговорившись, он высказывал свои мысли об искусстве, но больше расспрашивал: каковы наши вкусы и интересы, кого из художников мы больше любим? Помнится, я восторженно отозвался о новой французской живописи, а самым любимым художником назвал Врубеля. Прощаясь, Лисицкий очень приветливо смотрел на нас.

На меня он произвел впечатление человека с широким кругозором, отнюдь не сектанта, художника, по-настоящему знающего и любящего искусство. К сожалению, эта встреча с Лисицким была последней. Он был тяжело болен и в палату больше не приходил *.

Когда проект белградской выставки был готов и нас познакомили с предполагаемым распределением работ, стало ясно, почему Лисицкий так много времени уделил разговорам с отдельными исполнителями. Он старался понять, кто чем живет и каков диапазон наших возможностей. И для каждого нашлось задание по вкусу и по плечу. И до и после мне приходилось работать по проектам других авторов, таких известных, например, как В. Шестаков или Н. Прусаков, но столь тонкого подхода к будущим своим сотрудникам не было ни у кого.

Специально для нас, игумновской бригады, Лисицкий запланировал серию декоративных плакатов-панно размером 1,5×1 метр. Игумнов поручил мне разработку темы, которая привела меня в полное недоумение: ископаемые богатства СССР (руды и минеральные удобрения). Видя, что я в затруднении, Игумнов предложил образное решение, которое мне сразу понравилось: огромный ковш экскаватора разверз свою пасть, из которой, как из рога изобилия, сыплется руда — водопад разноцветных, сверкающих камней. «Представь себе, как бы это мог сделать Врубель»,— добавил он. Эмоциональная зарядка была дана. В наше помещение доставили целый ящик «пород». Я разложил их на столе и принялся рисовать прямо с натуры, стараясь передать все оттенки камней и блеск вкрапленных в них частиц металла. Когда эта подготовительная работа была закончена, началось обычное «введение во фон», создающее иллюзию воздушной среды и пыльной дымки, пронизанной солнечным светом. Весь плакат был выдержан в сиренево-синей с золотом гамме. «Почти, как у Врубеля»,— сказал довольный результатом Игумнов. Все мои товарищи работали с таким же подъемом, как и я. Вся серия удалась на славу. Заканчивать ее приходилось в большой спешке — экспонаты начали уже грузить в железнодорожный состав, который должен был доставить их в Югославию. Мы знали, что отправление поезда назначено на 6 апреля. В этот день, рано утром, я спешил, как обычно, в Торговую палату. Пересекая Красную площадь, заметил посольскую машину с югославским трехцветным флагом, въезжавшую в Кремль через Спасские ворота. А поднявшись в шестигранник, застал там нескольких югославов, уполномоченных по белградской выставке, которые часто навещали нас во время работы и с которыми мы успели подружиться. У всех были расстроенные лица, а милая девушка сербка утирала платком заплаканные глаза. От них я услышал ужасную новость: в ночь на 6 апреля немецкая авиация, без объявления войны, бомбила Белград.

Поезд с экспонатами не был отправлен из Москвы. По окончании Великой Отечественной войны я пытался узнать, сохранилось ли хоть что-

* Эль Лисицкий умер от туберкулеза легких летом 1941 года.

нибудь от несостоявшейся белградской выставки. Не сохранилось решительно ничего, даже фотографий.

С любовью и благодарностью вспоминаю я Сергея Дмитриевича и то прекрасное время, когда мы работали вместе. За полгода я приобрел такой практический опыт, какого не может дать и многолетнее пребывание в самом лучшем учебном заведении. Я чувствовал, что становлюсь на ноги. И как знать? Если бы не война, возможно, я продолжал бы еще долгие годы заниматься декоративной живописью в содружестве с ним и с моими милыми товарищами.

Но началась война. Работы в ВТП остановились. В октябре 1941 года вместе с Торговой палатой Игумнов был эвакуирован в Куйбышев. Я работал еще несколько месяцев в плакатной мастерской, изготовлявшей учебные пособия по новому автоматическому оружию, а в начале 1942 года был мобилизован и направлен на Курсы усовершенствования командного состава Московской зоны обороны в Сокольниках. Здесь я встретился со многими знакомыми художниками. В их числе были Виктор Климашин и Сурен Сумбатович Грикуров. Вместе мы делали курсовую стенгазету. Грикуров был прекрасный рисовальщик. Климашин лихо владел акварельной техникой, а я делал все заголовки. Работать приходилось исключительно по ночам, в свободное от занятий время.

Узнав, что Сергей Дмитриевич тоже мобилизован, я написал ему по полевой почте. Ответ пришел неожиданно быстро. Сергей Дмитриевич был призван рядовым бойцом в маскировочную часть. В письме он вспоминал «о том счастливом времени, когда мы так славно работали, в тесном и дружном кружке, с такими прекрасными ребятами». И далее писал: «Очень жалею, что я не военный. Никогда не обучался. Когда война — нужно быть военным, и хорошим военным — как принято в нашем кружке. Если бы меня призвали в Москве, то, конечно, я, как и вы, получил бы хотя бы минимальные познания». В заключение передавал привет Климашину и спрашивал, где теперь Макс. Целовал меня и просил: «Пиши, мой дорогой друг»... Я писал. Но писем от него больше не было.

В июне 1942 года Виктор, Сурен и я были аттестованы командирами взводов и направлены в пулеметно-артиллерийские батальоны укрепленных районов Московской зоны обороны. Судьбы наши сложились по-разному. Климашин и я вернулись с войны целыми и невредимыми. Сурен лишился пальцев на правой руке. На вопрос о Максе Дворецком ответа не было: он в самом начале войны и навсегда пропал без вести. А Сергей Дмитриевич погиб под Сталинградом в 1942 году.

Имя Сергея Дмитриевича Игумнова высечено на камне в Доме художника на Кузнецком мосту среди имен художников, погибших на фронтах Великой Отечественной войны.

Что же дала мне как художнику работа во Всесоюзной торговой палате в предвоенные годы? Бесконечно много. Пришел я в Торговую палату с желанием подработать (и только). А расставался с ней в страшные октябрьские дни 1941 года с благодарностью судьбе за то, что она дала мне в руки профессию, которая может стать делом всей моей жизни,— если, конечно, я останусь жив на войне, на что я крепко надеялся. Но самое главное, что́ я почерпнул из общения с Игумновым и со своими товарищами по работе,— это глубокое убеждение в том, что нет искусства «высокого» и «низкого», а есть только художники, сознающие высокое свое назначение или низко падшие до позорного существования халтурщика. Таково мое кредо и сегодня.

ВОЙНА

ОТ МОСКВЫ ДО БЕЛОГО

РАЗВЕДОТДЕЛ ШТАБА АРМИИ

УТА

ВОЗВРАЩЕНИЕ

ОТ МОСКВЫ ДО БЕЛОГО

Когда война закончилась, мне казалось, что я никогда не смогу ни о чем другом думать, вспоминать, рассказывать и писать, как только о пережитом в бесконечно тянувшиеся годы войны. Но вот прошло сорок лет со времени героических боев за Москву и, если не считать пачки писем с фронта, которые бережно сохранила моя мама, об этих тяжелых годах я не написал ни строчки... А сейчас, когда мне представилась возможность приняться за воспоминания, я понял, что описание военных лет — это отдельная, большая книга, имеющая мало отношения к теме той книги, которую я пишу, и что мне придется ограничить себя лишь несколькими наиболее ярко запечатлевшимися в памяти картинами и коротко сказать о том, как пережитое на войне отразилось на формировании моих взглядов на жизнь и на искусство.

Окна моей комнаты выходят на Славянский бульвар. Наш четырнадцатиэтажный дом стоит на том самом месте, где в 1942 году была деревня Давыдково. Весной под нашими окнами пышно цветут яблони и груши — остатки садов, посаженных в Давыдкове уже после окончания Отечественной войны. Но такие же фруктовые сады были здесь и летом 1942-го, и мимо них, по Можайскому шоссе, везли нас, новоиспеченных лейтенантов, вчерашних курсантов КУКС, из Сокольников в Кунцево, где располагался тогда штаб 417 ОПАБ — отдельного пулеметно-артиллерийского батальона Московской зоны обороны.

Московская зона обороны сплошным кольцом опоясывала Москву. Она членилась на укрепленные районы, задача которых состояла в том, чтобы, стоя насмерть, не пропустить немцев к сердцу страны, если бы им удалось прорвать линию фронта на ближних подступах к столице. Линия фронта проходила летом 1942-го на Можайском направлении в каких-нибудь ста километрах к западу от Кунцева.

В сопровождении юноши лет двадцати — лейтенанта Дорохина,— присланного за мной из того подразделения, в которое я получил назначение, я отправился, темной ночью, в полную неизвестность. Мой провожатый успел уже побывать в боях — об этом свидетельствовала нашивка за ранение на его гимнастерке.

Пулеметная рота расположилась в березовой роще близ деревни Перхушково. Личный состав ее был расквартирован в землянках, а боевой рубеж состоял из деревянно-земляных огневых точек, дзотов, прикрывавших Можайское шоссе на западной окраине Перхушкова. Это и был мой первый огневой рубеж. Каждое утро я выводил на него бойцов своего третьего пулеметного взвода. Их было двенадцать.

За время ученья на курсах я очень исхудал, потому что относился к занятиям с полной отдачей физических и душевных сил. Теперь мне не казались обузой ни чистка оружия, ни строевая подготовка, ни даже обучение штыковому бою «по-суворовски». Чувствуя огромную ответственность перед людьми, которыми мне в недалеком будущем предстояло командовать, я изо всех сил старался овладеть военными знаниями. Портрет Суворова висел на видном месте в большом зале, и вся система обучения строилась на принципе: тяжело в учении — легко в бою. Будущие

командиры должны были на себе изведать все тяготы солдатской жизни. Мне, не привыкшему к большим физическим нагрузкам, было очень тяжело. Но нравственно я был готов ко всем испытаниям, и это помогло мне закончить курсы с хорошей оценкой. Я даже научился недурно стрелять по целям из винтовки и из нагана. Но весил я по окончании КУКС 54 килограмма, и ноги мои болтались в солдатских кирзовых сапогах, как пестики в ступках.

Однажды командир роты Рузич, увидев меня, худого, как жердь, шествующего впереди своего взвода (взвод растянулся длинной цепочкой и тащил на себе пулеметы и боеприпасы), воскликнул в сердцах: «Христос со своими апостолами!»

У «страшного лейтенанта» — таково было прозвище старшего лейтенанта Рузича, данное ему лейтенантами, находившимися под его началом,— были все основания относиться ко мне саркастически. У меня «не было командного языка», я обращался к бойцам только на Вы, как это и полагается по уставу, говорил им «спасибо» и «пожалуйста», читал им на сон грядущий отрывки из «Войны и мира» Толстого и не успел еще приобрести того бравого вида, который должен отличать настоящего строевого командира.

В Перхушкове я сдружился с командиром минометного взвода лейтенантом Володей Касаткиным — красивым высоким блондином с удивительно светлыми голубыми глазами, становившимися почти белыми, когда он гневался. У командиров взводов не было отдельного жилья, мы жили в землянках вместе со своими бойцами. Наши землянки были рядом, и мы часто ходили друг к другу в гости. При свете огарков читали вслух «Князя Серебряного» — единственную книгу, принадлежавшую Володе. Или я читал ему что-нибудь из Пушкина — в моем рюкзаке всю войну лежал огизовский однотомник любимого поэта. Эти чтения слушали и бойцы. Если я сам не шел к Касаткину, он присылал за мной когонибудь из своих бойцов с посланием, в котором было написано: «Исполать тебе, князь Вадим! Почто не идешь к нам в гости? Князь Владимир»,— или что-нибудь в этом роде. Бойцы обоих взводов так и называли нас за глаза «наш князь» и «ваш князь». Дружба «князей» и бойцов их взводов принесла свои плоды в походе.

Володя был мордвин (мокша), и весь его взвод состоял из его соплеменников. Большинство взводов нашей роты было укомплектовано по национальному признаку. Так, например, взвод противотанковых ружей состоял из башкир, а один из артиллерийских взводов во главе с лейтенантом Малазония — из грузин. Все взводы пели свои народные песни. Самым поющим был взвод милейшего Малазония. Его грузины распевали «Цицинателлу», и сам лейтенант руководил их многоголосным хором.

Почти все бойцы моего взвода были пожилые русские люди, рабочие и колхозники,— и лишь двое — двадцатилетние киргизы Жумабай Гайназаров и Урман Маджакупов — были еще совершенными детьми. Они научили всю нашу пуароту * воинственной киргизской песне. Жумабай и Урман запевали: «Гей, гей, аскарлар, алганды яны уро!» — Гей, гей, бойцы, идите всегда вперед! — и вся рота подхватывала припев, переделывая слова на свой лад: «Эй, ах, а-ха-ха, на порожке села». Это не имело никакого отношения к содержанию песни, но звучало совершенно по-азиатски, приводя в изумление жителей Перхушкова...

* Пуарота — пулеметно-артиллерийская рота, на вооружении которой, кроме пулеметов, минометов и противотанковых ружей, были и противотанковые пушки.

В начале 1943 года наша рота занимала оборонительный рубеж на реке Ламе, к северу от Ярополъца. Ни под Москвой, ни на ламском рубеже нам не пришлось участвовать в боях. Ранней весной мы получили приказ сняться с места и двигаться по свежим следам наступающих частей Калининского фронта.

Первые впечатления бывают всегда самыми сильными. На пути к Ржеву, только что отбитому у немцев, мы впервые увидели поля недавних ожесточенных сражений.

Весна начинала вступать в свои права. Днем оттаивало, ночью подмораживало, и проселочные дороги, которыми мы шли, были еще вполне проходимы. Кругом лежали глубокие снега, покрытые тонкой коркой сверкающего при луне наста. Движение происходило только по ночам. И к Ржеву подошли глубокой ночью. Было приказано не входить в город до рассвета.

Мы уснули как убитые прямо на снегу. Ночь была совсем теплая, таяло уже так сильно, что в ложбинках образовывались лужи. Очнувшись раньше своих бойцов, я почувствовал какой-то сладковатый запах, показавшийся мне очень знакомым. В блаженном полусне мне почудилось, что я в Москве и теплый весенний ветерок несет с собой сладкую вонь бензинного перегара. Открыв глаза и оглядевшись вокруг, я вдруг понял, что лежу среди трупов. Я вскочил на ноги и увидел страшную картину: кругом, сколько хватало глаз, из-под снега высовывались то скрюченная рука, то нога, то каска убитых или замерзших солдат, еще недавно засыпанных снегом, а теперь начавших оттаивать.

Когда совсем рассвело, мы увидели с опушки пригородного леса, превращенного в сборище изуродованных, обуглившихся деревьев-калек, то место, которое на наших топографических картах именовалось Ржевом: город, до основания разрушенный артиллерийским огнем, с кой-где торчащими среди руин печными трубами.

Весной 1943-го нам пришлось пройти в пешем строю 300 километров за 10 дней. К началу похода в моем взводе насчитывалось всего 9 бойцов (трое выбыли по болезни). Первые дни держались еще небольшие морозы, и все имущество взвода, состоявшее из двух станковых и двух ручных пулеметов с полным комплектом боеприпасов к ним, сравнительно легко было тащить за собой на самодельных салазках, наскоро сколоченных из лыж моими бойцами — искусными мастерами на все руки. Но весеннее солнце пригревало все сильней и сильней, и, хотя движение происходило исключительно по ночам, тонкий наст становился хрупким и салазки проваливались в рыхлый снег. После Ржева пришлось снять пулеметы с салазок и, разобрав на части, нести их на себе.

Первыми начали выбиваться из сил молоденькие киргизы. Мне то и дело приходилось брать на себя часть их груза и рассказывать на ходу сказки, чтобы отвлечь их от непреодолимого желания сбросить с себя ношу, лечь на снег и забыться. Помнится, с особенным интересом они слушали незнакомую им сказку Андерсена «Огниво» о солдате, ведьме и трех волшебных собаках. К месту дневки мы приходили последними, но здесь нас ждала горячая пища и вожделенный мертвый сон без сновидений, до самой темноты...

В предпоследнюю ночь люди падали от усталости. Лошади из последних сил тащили по мокрому снегу розвальни, нагруженные ротным имуществом и продовольствием. Я еле передвигал ноги, неся на плече тело (ствол) пулемета и подбадривая себя мыслью о гольбейновском страстотерпце, несущем на Голгофу свой крест...

Очнулся, лежа на розвальнях. Рядом с ними шагал Володя Касаткин, он нес на плече тело моего пулемета и покрикивал на своих мордвинов, которым приказал помогать моим людям тащить их непосильный груз. Я заболел. В сильнейшем жару меня оставили в пустой, сожженной деревеньке Змины, недалеко от станции Чертолино, на попечение двух старух, приютившихся в единственной чудом уцелевшей избе. Добрые старухи уложили меня в постель и напоили горячей водой. Больше у них ничего не было. Я лежал в полузабытьи в жарко натопленной избе. В ушах все еще раздавался шорох полозьев, а когда закрывал глаза, казалось, что я стремительно двигаюсь куда-то вперед.

Так я пролежал несколько дней с сильнейшим воспалением среднего уха и в полном неведении, где мне искать свою роту и как ее догонять. Старухи трогательно заботились обо мне. Они варили «серые щи» из остатков полусгнившей капусты, которую удавалось извлечь из-под талого снега, и пекли хлебные лепешки из картофельных очистков и репы с примесью растертых вручную зерен ржи. В моем рюкзаке тоже не оставалось ничего, кроме нескольких черных сухарей, куска сахара да пушкинского однотомника, с которым я никогда не расставался.

Наконец явились за мной двое бойцов моего взвода с продовольствием. От них я узнал, что Рузич не только не гневается на меня, но объявил даже Володе и мне благодарность в приказе за то, что мы привели свои взводы без потерь: у нас не было ни одного отставшего, и вся материальная часть была доставлена в полном порядке. Узнал я также, что больше всего пострадал взвод лейтенанта Малазония. Его чудесная многоголосная капелла оказалась совсем неприспособленной к трудностям похода. Несчастные грузины падали в пути один за другим, а у одного, самого немолодого, не выдержало сердце, и Малазония довез до конечного пункта его застывший труп...

Когда я, больной и слабый, поддерживаемый верным Бударины, прибыл наконец в Боброво на командный пункт грозного нашего командира, встреча с Рузичем напоминала картину Рембрандта «Возвращение блудного сына». У меня, под шапкой-ушанкой, голова была по-бабьи повязана белой тряпицей и вид был, должно быть, самый жалкий. Рузич сильно осунулся и постарел. Он посмотрел на меня неожиданно добрыми глазами, приказал накормить и отвести в медпункт.

«Страшного лейтенанта» словно подменили. Как видно, и на него, кадрового командира, десятидневный пеший переход почти без транспортных средств оказал свое действие, помог по-новому оценить находящихся под его началом невоенных, в большинстве своем немолодых и сильно истощенных людей, движимых единой нравственной силой — любовью к своей родной стране, попавшей в тяжелую беду.

После такого испытания мой взвод превратился в сплоченную, дружную семью. И когда бойцы запевали любимую песню «Мой третий пулеметный взвод теперь моя семья», нам всем казалось, что эта песня написана именно о нашем пулеметном взводе.

В Боброве мне не пришлось долго задержаться — меня вызвали в штаб нашего укрепрайона. Нужен был чертежник, а еще лучше — художник, способный оформить схему системы огня всего укрепрайона. Кто-то порекомендовал меня начальнику оперативного отделения капитану Полищуку. С этого началось мое восхождение по штабной лестнице.

На первых порах я продолжал еще числиться командиром взвода, все мое «личное имущество» оставалось во взводе, командование которым перешло в руки моего первого заместителя, сержанта Куликова.

Мой новый начальник, капитан Полищук, был молод, высок ростом и хорош собой. Он успел получить солидное военное образование. Это был настоящий кадровый офицер новой формации, интеллигентный, с прекрасной выправкой и хорошими манерами, очень строгий и требовательный, когда это было нужно, и очень простой, сердечный человек в повседневном общении со своими подчиненными. Мы сразу почувствовали взаимную симпатию друг к другу. Полищук явно присматривался ко мне, интересуясь моим довоенным прошлым, кругом моих интересов и знаний.

На фронте я тщательно скрывал, что я художник. Мне хотелось «стать военным, и хорошим военным» (как это прекрасно сформулировал С. Д. Игумнов в своем последнем письме), и я больше всего боялся, чтобы меня не приспособили, как это обычно бывает с художниками, оформлять «Боевые листки» и писать лозунги. Я признался в этом Полищуку. Он правильно понял мое настроение и сказал, что хочет оставить меня при штабе на более длительный срок в качестве «офицера связи» и поручает мне графическое оформление боевых документов, с тем чтобы я исподволь знакомился с работой штаба во всем ее объеме.

Едва мы успели закончить свою спешную работу, как был получен приказ о новом передвижении на юго-запад, в район города Белый. Мне было приказано следовать вместе со штабом. Сохранилось описание этого периода (апрель — май 1943-го), сделанное мною под свежим впечатлением увиденного и пережитого в письме, переданном в Москву с оказией. В 1946 году письмо вернулось в мои руки. Помещаю большой фрагмент из него:

«С одной стороны, я был рад, что мне не придется снова переживать мучительной переноски тяжестей, но с другой — я так сроднился со своими людьми за год совместной жизни, что все время думал о них, сопутствовал им мысленно.

Мне пришлось принять участие в интересной работе оперативного отделения по разработке маршрута движения войск укрепрайона. Вообще, работа оперативного отделения напоминает несколько работу на выставках. Все спокойно, вдруг получают приказ. Все приходит в движение. Работа должна быть проделана в определенный срок, очень сжатый. О сне никто не думает. Разрабатывается маршрут движения, производится расчет времени, все это наносится на карты. Шифруются и передаются по телефону приказы ниже стоящим штабам. И вот, через сутки, огромная масса людей и машин поднимается, движется и, несмотря на огромные трудности, приходит в назначенное место к заранее определенному сроку! Теперь я увидел так хорошо мне знакомую картину как бы с высокой горы. Мои товарищи, с которыми я совершил все предыдущие походы, с которыми делил все трудности и невзгоды, уже двинулись в путь, а я еще отдыхал после бессонной ночи в ожидании дальнейших распоряжений.

Наконец штабное имущество было погружено на грузовики, мы тоже взобрались на них и поехали. Вскоре машина села в грязи. Началось вытаскивание буксующих машин из грязи через каждые один-два километра. С великим трудом добрались до Оленина, где и заночевали. От Оленина отъехали недалеко: приходилось самим строить временные мосты через небольшие ручьи, устраивать гати из хвороста, разгружать и вновь нагружать машины. Наконец иссяк бензин, и решено было продолжать движение пешком, взяв с собой только продукты. Выступили в путь на Белый по более короткой дороге, через лес, поздно вечером. Ночь была

совершенно темная, шли на ощупь, поминутно проваливаясь в ямы, наполненные водой, натыкаясь от времени до времени на трупы. Ориентировались по компасу и по звездам. В конце концов забрели в какое-то болото. Пришлось остановиться и ждать рассвета (по карте мы должны были ночевать в населенном пункте, который фактически оказался стертым с лица земли). Собрали немного хвороста и устроили из него постель прямо на болоте. Легли потеснее, обогревая друг друга. Спали не более часа — дрожь пробирала от сырости и холода.

Начинало светать. С трудом разожгли костер и немного обсушились. Огляделись кругом. Никаких признаков жизни. Вдруг мне померещился вдали голубоватый дымок. Двое пошли на разведку. Вскоре махнули нам шапкой — есть жилье! Оказалось, мы остановились недалеко от выжженного дотла села, расположенного на крутом берегу реки. Но сохранились немецкие землянки, и в них жили люди, вернувшиеся в родные места. В первой землянке, куда я зашел, лежал весь забинтованный мальчик — он ранил себя гранатой (глушил рыбу). В другой землянке собралось несколько женщин с ребятишками, топилась железная печь. Здесь я улегся на шинель и уснул мертвым сном.

Проснувшись, сварили кашу, расспросили о дальнейшем пути. Нас „обрадовали“: до самого Белого все населенные пункты сожжены (до Белого оставалось километров сорок). Впрочем, в стороне от дороги, в лесу, говорят, уцелело одно село. До него шестнадцать километров. Решили идти в это село и там ночевать (было уже больше полудня). И вот мы двинулись по дороге, за которую дрались и в прошлом, и в нынешнем году.

Сейчас, когда снег стаял, трупы погибших в боях солдат появились на поверхности. Некоторые (видимо, замерзшие) превратились в коричневые мумии с оскаленными белыми (молодыми) зубами, окоченевшие в причудливых позах, в зимней одежде. Иные уже превратились в скелеты, а иные, опухшие так, что одежда на них, казалось, готова лопнуть, гнили еще, свалившись ничком в канаву и издавая удушливый запах. Так мы дошли до опушки леса. Перед нами открылось широкое поле, все изрытое воронками и густо усеянное осколками снарядов. Среди этого поля вдоль дороги лежали груды мусора. Когда-то это была деревня, превращенная в щепу артиллерийским огнем. Среди мусора мы увидели старуху — единственное живое существо, которое нам удалось встретить на протяжении пятнадцати километров! Старуха нам сказала, что, если свернуть в сторону, недалеко деревня Шлеино, не пострадавшая от обстрела и не сожженная. В Шлеине, действительно, мы нашли кров и жителей. Я попал в дом, хозяин которого, мальчик лет десяти — двенадцати, мне объяснил, что мать третьего дня убило миной (она ходила рыть гнилую прошлогоднюю картошку в соседнее село — единственная их пища), с ним живет младшая сестренка, а старшая сестра ушла в город.

Кроме него, мужиков в семье нет (отец без вести пропал на фронте). Если бы Вы видели этих детей! Когда мы сварили густой, хороший суп и посадили их с собой за стол, они не улыбались. У них были сосредоточенно-серьезные лица. Ели они как-то особенно осторожно, стараясь не уронить ни капли.

Как они заботились о нас! Мальчик сам постелил нам постели, вытопил печь, принес воду, а утром поднялся раньше всех и счистил грязь с моих сапог (разумеется, я и не думал просить об этом). Девочка вымыла наши котелки. Уходя мы оставили им немного макарон. У нас, к сожалению, у самих продукты были на исходе. Мальчик сейчас же макароны береж-

ливо завернул в бумагу и спрятал. Мы спросили, почему он не варит их сейчас. Он ответил, что сейчас они поедят гнилой картошки, а макароны сварят, когда вернется старшая сестра.

Не все села здесь в таком положении. В некоторых сохранились даже две-три коровы. Лошадей нигде нет, так что носят зерно, которое получают от государства для посева, исключительно на себе, за сорок — пятьдесят километров. Пашут тоже (женщины и девочки-подростки) на себе, впрягаясь в плуг, как бурлаки, или перекапывая землю лопатами. Никто не ропщет — слишком жива в памяти работа на немцев, которые выгоняли их ежедневно под конвоем на строительство и починку дорог (кстати сказать, сейчас совсем заброшенных и быстро ставших непроходимыми для автотранспорта).

Дальше наш путь опять лежал через лес. Сразу по выходе из села мы наткнулись на большую колонну взорванных автомашин. Неподалеку валялись сотни противогазов и шлемов — верный признак того, что какая-то наша часть попала здесь в окружение и, бросив все, что казалось обременительным, скрывалась в лесу. Трупов здесь было уже не так много, зато сколько изломанных, разбитых танков. Толстая броня изрезана так, как будто это жестяная консервная банка; у многих сорвана целиком вся башня и отброшена далеко в сторону — эти подорвались на минах.

Выйдя на большак, остановились перед рогаткой с немецкой надписью „Дорога закрыта для всех видов транспорта". По бокам лес. Дорога, видимо, минирована. Поспешно уходя, немцы не сняли свою же предупреждающую надпись. Перешагнув осторожно через рогатку, наши инженеры (их было среди нас двое) стали осматривать дорогу.

Сейчас же обнаружили несколько противотанковых мин, похожих на сковородку с крышкой. Дождями размыло дорогу, и они более или менее явственно выступали из-под песчаного грунта. Кроме того, на песке ясно виднелись свежие следы лошадиных копыт. Где проехал всадник, пеший пройдет тем более. Двинулись по конским следам. Шли очень осторожно, на расстоянии десяти — пятнадцати метров друг от друга, чтобы не подорваться всем вместе, и благополучно миновали минированный участок протяжением в несколько километров.

Лес кончился. Среди холмов увидели вдали белеющие дома. Это был Белый. По мере того, как мы к нему приближались, перед нами вырисовывалась картина, уже хорошо знакомая по Ржеву: дырявые стены без крыш и груды щебня...»

Здесь я обрываю чрезмерно затянувшуюся цитату из письма с фронта. О том, что ждало меня впереди, не могу вспоминать без глубокого душевного волнения.

Не успел я ступить ногой на усыпанную битым стеклом и розовым щебнем окраинную улицу, как столкнулся с несколькими связистами, тянувшими провод к штабу — деревянному домику, единственному сравнительно целому во всем городе. Один из связистов оказался знакомым. От него я услышал о ЧП в роте Рузича: произошел взрыв в землянке, которую немцы, уходя из Белого, заминировали. В ней подорвались двенадцать человек...

«Не мои!» — крикнул внутренний голос, как всегда заявлявший категорический протест против небытия в минуты, когда тень смерти проносилась рядом. Но, может быть, Володины минометчики? Ужасная тревога охватила меня. Первый порыв — броситься на розыски роты. Но тут сам Рузич предстал передо мной.

— Вашего взвода больше нет,— сказал он...

У меня сердце оборвалось: с этими людьми я жил почти целый год в землянке. Вместе хлебали из общего котла пустые солдатские щи, вместе несли на себе пулеметы двести верст. Многих я успел искренно полюбить, как и они меня. Каждого было тяжело потерять: и сорокалетнего «старика» Некрасова, похожего на Николая Угодника, и Урмана, и Жумабая, которого Некрасов ласково называл «по-русски» Зимабаем, и тихого, удивительно скромного Сазанова, нашего плотника, прозванного «рябым чертом», и московского рабочего-станочника Штырёва, нашего редактора, которому весь «Боевой листок» взвода делал я сам. У него была любимая пословица в трудные минуты жизни: «Конец серому котеночку». А мой заместитель, сержант Куликов, а мой преданный друг и нештатный ординарец Бударин — что с ними?.. Все это пронеслось в моей голове, прежде чем я успел спросить: «Неужели все погибли?»

Оказалось, убит один только Штырёв. Некрасов контужен, но остался в строю. Оба сержанта — Куликов и Бударин — совершенно случайно остались целы и невредимы: дав взводу отбой ко сну, они вышли покурить. В этот момент и произошел сильный взрыв. Сержанты бросились вытаскивать засыпанных землей и заваленных бревнами людей. Среди них было несколько человек бронебойщиков — остатки взвода противотанковых ружей, временно поселенного вместе с моими людьми. Все они были более или менее тяжело ранены. У Урмана и Жумабая были изуродованы лица. Сазанова придавило бревном. Всех раненых увезли на санитарном самолете в эвакогоспиталь. Об их судьбах мне почти ничего не удалось узнать. До меня дошло в самом конце войны трогательное письмецо от Бударина, в котором он спрашивал обо мне и сообщал, что жив, здоров, лишился ноги и работает в колхозе. «Протез» изготовил колхозный плотник.

Рузич спешил в роту. Я не мог без разрешения отлучиться из штаба. Работы было по горло. В роту Полищук отпустил меня только на следующий день к вечеру.

Первым увидел меня Касаткин.

— Сюда, Вадим, сюда! — радостно закричал он, махая руками. Его минометчики строили для себя землянку. С ними работали и мои сержанты.

— Я приютил их, твоих сирот,— сказал Володя.

С Бударином мы расцеловались.

— Штырёва мы уже похоронили,— сказал он.

Повели меня к могиле. Бударин установил на ней «памятник», сколоченный из досок, а Куликов написал на фанерке «Николай Ильич Штырёв. Погиб при выполнении боевого задания».

Мы сняли шапки и молча постояли над холмиком. Каждый думал о своем. Наконец Куликов вздохнул и сказал, горько усмехнувшись: «Конец серому котеночку»...

Смеркалось. Мне надо было возвращаться в штаб. Попрощался с Володей и своими «сиротами».

— А книгу твою я сохранил,— сказал вдруг радостно Бударин и вытащил из сидора моего Пушкина. Я был тронут до слез...

В штабе мне поручили описать наш поход. О своем взводе для истории части, которая велась на протяжении всей войны во всех частях и соединениях Красной Армии, писал с любовью, стараясь нарисовать правдивую картину.

РАЗВЕДОТДЕЛ ШТАБА АРМИИ

Решительный перелом в ходе военных действий, происшедший после битвы на Курской дуге, отразился и на моей судьбе. Будучи привлечен к штабной работе, сначала в роли оформителя карт и другой документации, я очень скоро стал третьим помощником начальника оперативного отделения штаба вновь сформированного 5-го укрепрайона, участвовал в оборонительных боях под Новосокольниками и попал в офицерский резерв, когда наш укрепрайон был упразднен за ненадобностью, а весь его личный состав пошел на пополнение армий, готовившихся для наступательных операций 1944—1945 годов. Из резерва я получил назначение в штаб 36-го гвардейского стрелкового корпуса, входившего в состав 11-й гвардейской армии. Армия готовилась к прорыву фронта под Оршей.

В штабе я получил возможность пополнить свои знания в области военного перевода. Практически я уже занимался этим в укрепрайоне. Здесь же я встретился с профессиональным переводчиком лейтенантом Басиным, окончившим Московский институт иностранных языков.

В течение нескольких недель лейтенант просвещал меня, снабдив учебником немецкого военного перевода и своими институтскими конспектами. Однажды наш штаб посетил старший переводчик из штаба армии капитан Лиров. Это был пожилой, с нашей точки зрения, довольно полный, рафинированно интеллигентный человек невысокого роста, в очках. Он свободно владел не только немецким и почти всеми европейскими, но еще и несколькими восточными языками. Разговаривал он с Басиным и со мной почти исключительно по-немецки. Как выяснилось впоследствии, он совершил поездку по штабам корпусов, подбирая себе помощника для замещения вакантной должности в штабе армии. Так как его занимали не столько наши познания в области военного перевода, сколько круг наших интересов в литературе и искусстве, мы и заподозрить не могли о тайной цели его миссии. Поэтому полной неожиданностью для нас с Басиным было известие о том, что получен приказ о переводе меня на должность военного переводчика в разведотдел штаба армии. С Басиным мы успели подружиться, я был бесконечно благодарен ему за уроки военного перевода. Жаль было расставаться.

В штаб армии я прибыл буквально в канун начала оршанской операции. С командного пункта командующего армией генерал-полковника Галицкого я впервые наблюдал за ходом грандиозного «артиллерийского наступления», начавшегося на рассвете с залпа «катюш», за действиями штурмовой авиации, за вводом в бой пехоты, ожидавшей в укрытии начала атаки передовых немецких траншей. Сосредоточенные лица, глаза людей, погруженных в невеселую думу о жизни и смерти.

Когда появились первые пленные немцы, на них пожелал взглянуть командующий Третьим Белорусским фронтом генерал армии Черняховский, прибывший на командный пункт Галицкого.

Меня вызвал к себе начальник разведотдела полковник Сухацкий. Здесь я впервые увидел этого внешне сурового сухощавого человека, внушавшего страх, когда во время ночных дежурств в штабе корпуса мы слышали по телефону только его сердитый голос, требовавший краткой и точной информации. Случилось так, что Игорь Яковлевич Сухацкий стал моим самым заботливым и доброжелательным начальником до самого конца войны. Сейчас же я следовал за суровым полковником по бесконечным темным подземным коридорам с волнением, вполне естественным, не зная, как пройдет мой дебют в новой должности.

Спустившись глубоко под землю, мы очутились наконец в просторном, ярко освещенном бункере командующего, похожем на обычный служебный кабинет с большим письменным столом посредине и мягкими креслами вокруг. В креслах сидели Галицкий и Черняховский. Обоих я видел впервые.

Ввели группу военнопленных. С ног до головы они были покрыты густым слоем светлой пыли — их только что извлекли из «лисьих нор» в траншеях, где они отлеживались, морально подавленные огненным шквалом, обрушившимся на них, и оглушенные грохотом канонады, длившейся, все нарастая, в течение нескольких часов подряд. Было похоже, будто их специально присыпали порошком ДДТ.

Черняховский подошел к ним вплотную энергичной походкой. Он был молод, строен, красив и, я бы сказал, элегантен в своей генеральской форме. Разглядывал немцев с нескрываемым любопытством. Он задал им всего несколько незначащих, как мне показалось, вопросов. Его интересовало, например, из каких местностей Германии они родом. Я переводил вопросы и ответы, стоя в сторонке. Вскоре нас отпустили. Дебют окончился благополучно.

Выйдя из бункера командующего, немцы оживились: у них появилась надежда, что их не лишат жизни, как им внушала нацистская пропаганда. Выражение лиц почти у всех было радостное. На мой вопрос, чему они радуются, был один ответ: «Война окончена».

Однажды (это было в дни затишья перед началом больших наступательных боев внутри Восточной Пруссии) наш разведотдел посетил начальник разведки 3-го Белорусского фронта генерал Алешин. Внешне он был скорее похож на профессора, чем на генерала. Такой же профессорской была и его манера говорить с подчиненными. Это было непривычно и даже как-то странно. Генерал пробыл у нас целый день и, начав с нашего полковника, успел поговорить со всеми старшими офицерами. Наконец дошла очередь и до меня. Я был к этому времени уже старшим лейтенантом, и мою гимнастерку украшал гвардейский значок. Успев приобрести и соответственную выправку, я не боялся ударить лицом в грязь перед высоким гостем. Вытянувшись перед генералом во фронт, я ждал привычной распеканции.

«Садитесь,— сказал он мягко. Сам взял стул и сел рядом со мной за мой рабочий стол, заваленный трофейными немецкими документами и пухлыми папками с протоколами допросов военнопленных.— Расскажите, чем Вы занимаетесь». Я начал докладывать бодрым голосом, слегка все же волнуясь. Генерал внимательно слушал, не проронив ни слова. «А как у Вас обстоит дело с формулярами немецких дивизий?» — спросил он наконец. Я вытащил жиденькую папочку, в которой лежало несколько листков бумаги — нечто вроде анкет, с отпечатанными типографским способом вопросами, касающимися численного и боевого состава соединений противника, отмеченных перед фронтом нашей армии. Вместо ответа на вопросы почти повсюду зияла белая бумага. Генерал покачал головой. Я ждал, что сейчас грянет гром, и приготовился произносить волшебное слово «виноват» — единственно возможное в этих случаях. Каково же было мое изумление, когда, тяжко вздохнув, генерал Алешин взял лист чистой бумаги и стал терпеливо объяснять мне, как надо составлять формуляры немецких дивизий, против которых предстоит в недалеком будущем вести наступательные бои нашим войскам. Я сразу понял, что печатный вопросник — лишь оглавление, лишь перечень рубрик толстого «дела», которое должно состоять из документов, обстоятельно и детально

освещающих каждый отдельный вопрос. Мне стало стыдно за свое невежество, когда в заключение генерал сказал, вставая: «А Ваши формуляры — филькина грамота».

Я уже ясно понял, что то, что я принимал за ненужное канцелярское бумагомарание, представляет собой большой практический интерес для нашего командования. Вероятно, мой взгляд выражал такую искреннюю благодарность за полученный урок, что на прощанье генерал пожелал мне удачи и пожал руку — совсем уже по-штатски.

22. Гвардии старший лейтенант. 1945

Я дал себе слово исправиться. И сдержал его. Без хвастовства могу сказать, что мои формуляры очень скоро наполнились полноценным содержанием. А один из них, посвященный танковой дивизии «Гросдойчланд», особенно часто встречавшейся на пути нашей армии на всем протяжении Отечественной войны, стал моим любимым детищем. В нем, как в капле воды, отразились не только былая мощь, постепенная деградация и, наконец, полное крушение боевого соединения, носившего гордое название «Великая Германия», но и крушение всей бредовой мечты Гитлера о создании «третьего рейха» — Великой Германии, господствующей над всем миром. Формуляр этот стал впоследствии одним из центральных экспонатов в разделе, посвященном работе разведки, на выставке «Боевой путь 11-й гвардейской армии», развернутой в Кенигсберге в конце 1945 года.

В декабре 1944 года, находясь в Восточной Пруссии, я писал брату в Одессу, отвечая на его письмо, в котором он делился своими успехами в научно-исследовательской работе. (Он заведовал агрохимической лабораторией в сельскохозяйственном институте и готовил к печати большую статью.)

В это время штаб нашей армии располагался в Роминтенском лесу. Для нас наступило кратковременное затишье. Жили мы, офицеры разведки, в охотничьем домике, в котором сохранилась вся обстановка, вплоть до часов с кукушкой, старинных курительных трубок с длинными чубуками и картинок на стенах, изображающих сцены охоты с собаками. Крохотный охотничий поселок назывался Яхт-будэ. Еще недавно жили здесь егеря, в обязанности которых входила охрана заповедного стада благородных оленей, населявших нетронутый лес, всем своим видом напоминавший те таинственные темные леса с древними замшелыми деревьями, которые так хорошо были знакомы мне с детства по сказкам братьев Гримм в чудесных немецких книжках с картинками. Прозрачная речка Роминта и впадающие в нее незамерзающие ручейки завершали пора-

зительное сходство этого бесснежного леса с сумрачными чащобами, в которых раздавались некогда звуки охотничьих рогов, а на светлой полянке каждую минуту мог показаться сказочный принц на белом коне. Захваченные в плен егеря поведали нам о тех охотах на оленей, которые устраивал здесь для своих друзей толстяк Геринг, хранивший в Роминтенском замке свою коллекцию картин старых мастеров, упакованную в ящики и вывезенную неизвестно куда перед самым вступлением нашей армии в Восточную Пруссию...

Итак, сидя в хорошо натопленном, уютном охотничьем домике, я писал брату в слегка ироническом тоне:

«И я занимаюсь научно-исследовательской работой и в данный момент как раз готовлю к печати (на пишущей машинке) один из своих трудов: „Боевые характеристики частей и соединений противника, действующих перед фронтом Энской армии“. Эти характеристики содержат подробное описание организации, боевого и численного состава (офицеры, рядовой состав, вооружение), историю части с момента ее формирования до последних боевых действий, потери и пополнения, полевые почты и опознавательные знаки, распорядок дня, состояние снабжения, политико-моральное состояние и, наконец, общую оценку боеспособности. Большинство материалов добыто собственным трудом — путем допроса пленных. Трудность заключается в том, что мне частенько приходится писать новые характеристики, не успев еще закончить старую, так как новые части появляются и уходят, как в калейдоскопе. Зато мои труды имеют шанс принести плоды скорее твоих. Впрочем, я искренне был бы рад, если бы дело обстояло как раз наоборот! Но, как видно, мои труды неизбежно должны предшествовать твоим, прокладывая им путь. Не сомневаюсь, что в будущем году и я (е. б. ж.) * займусь уже мирным трудом. А пока что нахожу интерес и в этой работе, кстати сказать, очень разнообразной и обогащающей житейским опытом. Какие только человеческие характеры не проходят перед глазами! А как радостно бывает, когда путем кропотливого шерлокхолмсовского анализа удается, сопоставляя даты, факты, недомолвки, установить что-либо существенно важное для нашего командования!

Тебе, может быть, покажется странным, но эта работа очень расширяет кругозор, требует постоянного напряжения ума, памяти. Одним словом, если бы я не был художником, то избрал бы, пожалуй, профессию разведчика (конечно, в ее, так сказать, интеллигентной форме — например, военного атташе; если ты читал книгу генерала Игнатьева „Пятьдесят лет в строю“, то представляешь себе характер этой работы). Но все же моя старая профессия мне милей, и я вернусь к ней, как только будет возможность. Между прочим, она и во время войны все время служит мне службу, да и на штабную работу вывела меня именно она... Пишу тебе из „берлоги зверя“, где живу довольно комфортабельно...»

Конечно, мечты о мирной жизни и возобновлении работы в искусстве не покидали меня во все время войны и, чем ближе было ее окончание — по всем признакам уже скорое,— тем чаще эта тема проскальзывала в письмах к родным. Мечты эти не были радужными — меня по-прежнему раздирали сомнения разного рода...

* «е.б.ж.» — если буду жив. Выражение, заимствованное из писем Л. Толстого и ставшее обычным в нашей семейной переписке.

УТА

В разведотделе армии я прослужил больше двух лет. Это были самые содержательные годы моей военной жизни. Я участвовал в грандиозных наступлениях наших войск 1944—1945 годов, в результате которых была освобождена вся Белоруссия и Прибалтика. Лето 1944-го застало меня в Литве. Зимой мы вошли в Восточную Пруссию. Весной 1945-го штурмовали сперва крепость Кенигсберг, потом порт Пиллау. 11-я гвардейская армия вела кровопролитные бои на узкой косе Фрише Нерунг и, понеся огромные потери, была сменена в первых числах мая свежими силами. Оставшиеся в живых были отведены в тыл, на Земландский полуостров, мертвые погребены в Кенигсберге, в огромной братской могиле, ставшей общим памятником тем, кто отдал свою жизнь, защищая Родину.

Я встретил День Победы в кругу счастливцев, чудом уцелевших в самые последние дни войны.

Тот день, когда нас, штабных офицеров разведотдела, отвезли на грузовиках в тыл и поместили в уютных коттеджах небольшого курортного городка на морском побережье, запомнился особенно ярко. Кругом стояла непривычная мертвая тишина, нарушаемая только отдаленным шумом морского прибоя и шорохом ветра в вершинах сосен.

Нам выдали водки. В счастливом опьянении я вошел в дом, отведенный на ночлег, и в полумраке прямо перед собой увидел на стене изображение прекрасной молодой женщины. Она стояла, кутаясь в длинный, до самого пола плащ, поддерживая тонкими пальцами нервной руки его тяжелые складки. Голова ее была увенчана короной, а в глазах застыла безысходная печаль. Не знаю почему, взгляд этот, полный печали, пронзил меня в самое сердце. Не отдавая себе отчета в том, что делаю, я снял со стены застекленную рамку и сунул ее за пазуху шинели.

Проснувшись поутру, я первым делом стал разглядывать свою вчерашнюю Незнакомку. Под фоторепродукцией с неведомой мне скульптуры стояло одно только слово: «Ута». Я не знал, кто она. Мысленно окрестил королевой Утой. Королева была несчастлива. Я почувствовал к ней глубокое сострадание. Мне не хотелось с ней расставаться.

На первой же кенигсбергской квартире, маленькой комнатке, отведенной мне в уцелевшем жилом доме на Диффенбахштрассе, я поместил мою королеву на видном месте и каждое утро ставил перед ней цветы.

Кругом были руины. Во многих полуразрушенных, покинутых жителями особняках сохранились книги. Вскоре мне удалось составить небольшую библиотечку из книг по искусству. Среди них оказалась монография о Наумбургском соборе. Из нее я узнал, что моя сказочная «королева» — Ута фон Балленстед, жена сурового воина, Эккехарда Мейсенского. Изображения супругов, живших в XI столетии, были созданы и поставлены двести лет спустя в западном хоре, в ряду других жертвователей, на средства которых начиналось строительство древнего Наумбургского собора. Трудно было поверить, что это вымышленные портреты давно ушедших из жизни людей. Безымянный ваятель всех этих фигур был поистине гениален, воссоздав воображением целую галерею сильных характеров, страстных темпераментов, ярких индивидуальностей.

Рассматривая репродукции, я невольно вспоминал эрмитажную коллекцию рембрандтовских портретов стариков и старух, виденных мною в ранней юности. Нечто подобное я испытывал уже и тогда: они заставляли волноваться, возбуждая живой, чисто человеческий интерес к своей судьбе. Хотелось узнать что-нибудь об их жизни, почему так печальны

их глаза, так натружены руки. Но сейчас эта жажда проникнуть в жизнь Уты и Эккехарда была во сто крат сильнее. Я сочинил о них целую легенду. Вернее — не сочинил, а прозрел. Она была несчастлива в браке с ним. Что-то случилось с ее единственным ребенком. В ее судьбе было нечто непоправимое. Я полюбил ее всей душой.

Я еще не отдавал себе полностью отчета в том, какой глубокий перелом в восприятии искусства произошел во мне в результате всего, что мне пришлось видеть и пережить за четыре года войны. И не только искусства, но и самой жизни.

Сострадание к людям. Желание понять и простить. Жить в мире и никому не причинять зла. Вот те чувства, которые владели мною тогда. Не только мною. Многими. К сожалению, далеко-далеко не всеми...

Больше года прожил я затем в Кенигсберге. На первых порах вся полнота власти на контролируемой нашими войсками территории Восточной Пруссии была целиком сосредоточена в руках командования Советской Армии. Нам, штабным переводчикам, выпала на долю роль посредников между командованием и местным населением. Работа эта была подчас нелегкой, но интересной. Занят я был с утра до ночи. И все же тоска по Москве, по ее музеям, библиотекам, концертам и театрам становилась все более и более нестерпимой. Ужасно хотелось и домой, в Одессу, к родителям, с которыми я был разлучен так бесконечно много лет.

Лишь весной 1946 года я был наконец демобилизован. Из окон скорого поезда перед моими глазами проносилась панорама тех мест, которые были исхожены мною за долгие годы войны — Белоруссия, Смоленщина, Подмосковье. Я не отходил от окна, сгорая от нетерпения скорее увидеть Москву. Вот промелькнуло Перхушково, Одинцово, Кунцево. Выйдя на площадь перед Белорусским вокзалом, я готов был упасть на колени и целовать не заасфальтированную еще тогда московскую булыжную мостовую. На Сивцевом Вражке я был встречен с распростертыми объятиями, а через несколько дней ехал через Киев в Одессу...

Почти двадцать лет спустя я вновь попал в ГДР — на торжества, посвященные 200-летию бывшей Лейпцигской академии художеств. Нас, посланцев Москвы, встречали здесь как друзей. На последний день нашего пребывания в Лейпциге была запланирована экскурсия в Дрезден или в Веймар и Бухенвальд — по выбору. Я выбрал Веймар: с Дрезденской галереей я был уже хорошо знаком по московской выставке 50-х годов, Веймар привлек меня как город Гете и Шиллера. И еще одна причина повлияла на мой выбор. Я знал, что между Лейпцигом и Веймаром расположен маленький провинциальный городок Наумбург. Хотя посещение Наумбургского собора не значилось в плане экскурсии, мой друг — известный немецкий художник книги Альберт Капр, которому я поведал о своей мечте увидеть статую Уты, обнадежил меня, что постарается уговорить шофера автобуса завернуть на обратном пути из Бухенвальда в Наумбург, чтобы дать возможность иностранным гостям осмотреть знаменитый собор.

Было около пяти часов дня, когда мы подъезжали к Наумбургу. Осеннее солнце клонилось уже к закату. В тот момент, когда автобус остановился на маленькой площади перед порталом величественного готического собора, смотрители как раз уже собирались запереть входную дверь. Капр вступил с ними в короткое объяснение, и, о радость, нас впустили внутрь, попросив только не задерживаться более получаса. Наша небольшая группа рассеялась по всему огромному внутреннему пространству собора, тонущему в предвечернем сумраке. Я устремился к западному хору, зная,

что там увижу Уту. Статуи, изваянные из пепельно-серого камня, были некогда ярко раскрашены. Об этом свидетельствовали едва заметные следы красок, сохранившихся в складках плащей, на щитах рыцарей и на головных уборах их дам.

Я остановился перед Утой, стараясь получше разглядеть черты ее лица, неясно различимые в неумолимо сгущающихся сумерках. И вдруг... последний луч заходящего солнца проник сквозь стекла узкого окна и упал прямо на руку Уты, сжимающую плащ. Луч медленно скользнул вверх, осветив на мгновение ее кроткое лицо с чуть зардевшимися щеками и светло-голубыми зрачками печальных глаз. Остатки позолоты блеснули на ее венце... Мираж длился всего несколько секунд. Луч угас так же внезапно, как и появился. Сразу стало темно. Я продолжал стоять на месте, как завороженный, но Ута безвозвратно уходила во мрак. Нас торопили покинуть собор...

ВОЗВРАЩЕНИЕ

Человеку свойственно сравнивать свои маленькие творческие удачи с грандиозными творениями природы и космоса. У современного человека есть на это даже очень веские основания: величайшие достижения его творческой мысли способны уже сегодня уничтожить жизнь на земле, быть может, и саму планету Земля, развеяв ее прах по Вселенной.

О том, что сам он лишь песчинка в мироздании, человек вспоминает слишком редко, только в минуты самых тяжелых испытаний, хотя Мудрецы и Поэты постоянно напоминают ему об этом:

...Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде,
Как в сильном вихре тонкий прах,
В свирепом как перо огне,
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мысльми утомлен!

Всю глубину этих ломоносовских строк я оценил во время войны, лежа однажды ничком в высокой траве под артиллерийским обстрелом, застигшим меня среди бела дня, в чистом поле, на ровном, как стол, месте, где не было ни канавки, ни ложбинки, ни воронки от разорвавшегося раньше снаряда, в которой можно было бы укрыться от смерти. Лежал, уткнувшись лицом в землю, содрогавшуюся от ударов, видя вокруг себя только стебли трав и поражаясь тем, какая кипучая жизнь совершается в этом незамечаемом обычно мире, населенном неведомыми мельчайшими букашками, жучками и паучками, деловито снующими вверх и вниз по стеблям, муравьями, спешащими по своим делам, стрекочущими кузнечиками и красивыми божьими коровками. И вдруг я почувствовал с необычайной остротой пронзившей меня в самое сердце, что все мы братья, одинаково беспомощные перед судьбой. И страшно стало от мысли, сколько жизней я затоптал на своем веку, совершенно не ведая об этом. И страшно оттого, что и сам я могу быть сейчас вот, через секунду, так же бессмысленно и беспощадно растоптан неведомой силой, именуемой Роком...

В минуты смертельной опасности меня всегда спасала неистребимая жажда жизни. Нет, не может быть, я буду жив! — настойчиво твердил какой-то внутренний голос, такой же непостижимый, как сама жизнь. И каждый раз я выходил цел и невредим из самых опасных ситуаций. На войне я стал фаталистом. На всю жизнь.

Мама рассказывала мне потом, что в течение долгих лет войны, когда Одесса была оккупирована, она каждый вечер сосредоточенно думала:

23. На выставке «Боевой путь 11-й гвардейской армии» (лекция молодому пополнению). Кенигсберг. 1946

«Жив ли ты, Дима?» И слышала мой голос: «Жив, мамочка, жив!» Ее поддерживала вера в то, что этот внутренний голос ее не обманывает. Все эти долгие годы я очень страдал от отсутствия писем из родительского дома и тоже сосредоточенно думал — живы ли они? И тоже никогда не терял надежды, что живы и что нам суждено еще увидеть друг друга, когда война кончится. Так и сбылось.

Когда война закончилась, мне пришлось еще целый год служить в Восточной Пруссии. Переписка с родителями возобновилась немного раньше, в 1944 году, сразу после освобождения Одессы. Я был счастлив, что снова могу делиться с ними своими мыслями и мечтами. Но будущее было для меня совершенно неясно. Долго ли еще придется служить в армии? Где я буду жить, когда меня демобилизуют? Чем заниматься?

После первой бурной радости, пережитой в день, когда мы узнали о капитуляции Германии, очень скоро наступила глубокая депрессия. Как и большинство моих товарищей по службе — непрофессиональных военных,— я чувствовал себя совершенно выбитым из колеи. Мечты о демо-

билизации сменялись горестными раздумьями о том, как я отвык от нормальной мирной жизни и как безнадежно отстал в своей профессии.

Родители старались поддержать меня своими письмами. В них удивительно ярко отразились их собственные характеры. Вот два отрывка из этих писем. Папа писал мне: «Сейчас получили твое письмо, в котором ты говоришь о своей работе по описанию истории «Гросдойчланд». Какого объема эта работа, и будет ли она напечатана? Я всегда говорил, что у тебя, как и у твоей матери, остаются еще не использованными литературные способности. Ты теперь на переломе жизни и сам говоришь, что будущее тебе неясно. Родители часто мечтают, что их дети сделают то, что им не удалось. Мама хотела видеть тебя актером-декламатором, а я — журналистом-писателем. Я все еще не теряю надежды, что ты проявишь себя как критик-искусствовед». «Как я тебя понимаю, душа души моей,— писала мама,— всю твою психику: я точно испытывала те же самые ощущения, как ты сейчас, когда я поправлялась от своей тяжелой болезни после твоего рождения. Я никак не могла войти в жизнь, мне приходилось тоже расшевеливать себя, встряхивать, но потом все это прошло и я зажила особенно полнокровной жизнью. Я очень рада, что ты вспомнил свой репертуар, понемногу все вернется к тебе <...> Какое счастье, что война во всем мире прекратилась! Теперь скоро начнется расцвет и науки, и искусства...»

Как и всегда, жизнь решила все сама. Командование не хотело отпускать меня из армии. Мне предлагали ехать учиться в Военную академию, стать кадровым офицером, продолжать работать в разведке. Всесоюзная торговая палата готова была хлопотать о моем возвращении на старое место работы по статье «О демобилизации специалистов народного хозяйства». Это была единственная возможность вернуться к гражданской жизни.

Весной 1946 года я был демобилизован. Богомольцы снова принимали меня в свою семью. Получив паспорт с московской пропиской, я поспешил в Одессу, к родителям, с которыми не виделся более пяти лет...

ЗРЕЛОСТЬ

КНИГИ. КОНЕЦ 40-х — 60-е ГОДЫ

РОЖДЕНИЕ ХУДОЖНИКА КНИГИ
«КОМЕДИИ» АРИСТОФАНА. Н. В. ИЛЬИН
ИРАИДА ИВАНОВНА ФОМИНА. ВЕЧЕР В. А. ФАВОРСКОГО
«РЕКВИЕМ» МОЦАРТА И «ВЕЛАСКЕС»
КОНЕНКОВ

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ТИПОГРАФСКОГО ШРИФТА

ПУТЕШЕСТВИЯ

ГЕРМАН ЦАПФ. ПРАГА 1965
ЛЕЙПЦИГ 1964. НОВЫЕ ДРУЗЬЯ
ИТАЛИЯ. ДЖОВАННИ МАРДЕРШТЕЙГ
ШВЕЦИЯ
ГДР 1971
«ГУТЕНБЕРГПРАЙЗ-75»

ПРОЕКТИРОВАНИЕ КНИГ

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

ФУГА ТЕМПОРУМ

КНИГИ. КОНЕЦ 40-х — 60-е ГОДЫ

РОЖДЕНИЕ ХУДОЖНИКА КНИГИ

Первым, кто увидел во мне потенциального «книжника», был художник Алексей Иванович Ахметьев, с которым я познакомился на фронте. Я был офицером разведывательного отдела штаба 11-й гвардейской армии, а он командовал саперами в большом укрепленном районе. Мы соприкасались по делам разведки, и он видел оформленные мною огромные топографические карты — работая, я украшал их картушами с «розой ветров», расставлял вдоль линии фронта флажки с опознавательными знаками немецких дивизий и с особенной любовью рисовал крупные буквы заглавных надписей. Карты эти нравились начальнику штаба армии, генералу с ренессансной физиономией папы Льва X, поэтому, кроме карт, изображающих расположение войск противника, мне нередко доверялось изготовление оперативных карт наших войск.

Когда мы встретились с Ахметьевым после войны, летом 1946 года в Москве, он сразу же предложил мне работу в Профиздате — Ахметьев был демобилизован раньше меня и занимал пост главного художественного редактора этого ведомственного издательства, помещавшегося в огромном здании ВЦСПС на Калужском шоссе.

В Профиздате не было квалифицированных оформителей книги, и я пришелся здесь ко двору, несмотря на то, что сам чувствовал себя совершенным дилетантом в этой области.

Принявшись за первую, порученную мне Ахметьевым работу — роман советского писателя С. Голубова «Сотворение века»,— я прежде всего ощутил полную свою беспомощность. Четыре года войны и год послевоенной армейской службы начисто оторвали меня от жизни искусства. Я чувствовал себя безнадежно отставшим. И совершенно не представлял себе, как могла бы выглядеть современная книга, в которой повествуется о предреволюционной ситуации в России. Книга была уже проиллюстрирована художником Л. Смеховым. Я должен был сочинить для нее переплет и титульный лист. Попытался поучиться уму-разуму, разглядывая витрины книжных магазинов, и, увы, не увидел там решительно ничего, что могло бы дать толчок воображению. Обложки и переплеты книг, выходивших в годы войны, были уныло однообразны. Чтобы хоть как-нибудь выделить среди массы других темный переплет книги Голубова (других переплетных материалов издательство не имело), я предложил ярко-красную наклейку. Возник вопрос, каким шрифтом сделать надпись на этой наклейке и на титульном листе. Это был вопрос стиля: я не знал, как поступить,— нарисовать ли заглавие современными буквами или характерными для того времени, в котором развертываются события романа. Но и на последний вопрос — что же считать «современным шрифтом» — я, как и все, не знал еще ответа. В 20-е годы вопрос казался совершенно ясным: «современно» было все, что было ново (или казалось новым). Гротески безапелляционно были признаны шрифтами будущего. Шрифты «стиля модерн» и классическая антиква беспощадно изгонялись из обихода. Но сейчас я сердцем чувствовал, что должна произойти «реабилитация» классических шрифтов Древнего Рима и ренессансной антиквы, выдержавших борьбу с нашествием гротесков 20-х годов на Западе. Это я видел, подбирая среди руин

Кенигсберга книги по искусству, вышедшие в 30-х и 40-х годах не только в Германии,— из них успела составиться небольшая библиотека, привезенная мною в Москву после демобилизации. Однако работая над «Сотворением века», я еще блуждал в потемках, и книга не получилась. Я так подробно остановился на ней только потому, что «Сотворение века» — самая первая из оформленных мною книг, напечатанных типографским способом. Она вышла в свет весной 1947 года.

Невзирая на то, что, как мне казалось, первый блин вышел комом, в издательстве были довольны мною, и заказы посыпались на меня, как из рога изобилия. Одну за другой делал я обложки для серии избранных произведений классиков русской литературы, отважно рисуя на них портреты Максима Горького, Салтыкова-Щедрина, Чернышевского, Тургенева и Пушкина. Все эти портреты были графическими переработками известных живописных портретов работы лучших русских мастеров — Серова, Репина, Кипренского и других. До войны я ни за что не взялся бы за такую работу, считая, что не смогу сделать ее на должном уровне. После всего пережитого на войне у меня хватило на это мужества. Однако результаты собственной работы совершенно не удовлетворяли меня — как и в юности, способность суждения о том, что хорошо и что плохо, опережала степень практического умения.

После смерти отца (он умер в Одессе 1 мая 1947 года) и переезда мамы в Киев, в семью младшего моего брата, я со своей молодой женой тоже хотел поселиться поближе к ним. Однако попытка прочно обосноваться в Киеве оказалась несостоятельной — слишком сильна была тоска по Москве, давно уже ставшей для меня родным городом.

В полуразрушенном послевоенном Киеве невозможно было найти порядочное жилье. Не удовлетворяла и та работа, которую мне приходилось делать. Правда, здесь была еще бóльшая нужда в оформителях книги, чем в Москве. Я был желанным работником в издательствах художественной и особенно школьной литературы, но плата за труд художника-оформителя была столь мизерной, что, работая с утра до ночи и производя на свет чуть не ежедневно недозрелые обложки учебников, я едва мог прокормить свою маленькую семью. В одном только отношении эта спешная и малоинтересная работа могла быть полезна — я быстро восстанавливал техническую сноровку, потерянную за годы войны. Изредка бывали и удачи. К ним я отношу, например, переплет «Избранных произведений» В. Г. Короленко (1948).

Осенью 1948 года мы вернулись в Москву. До 1950 года я продолжал работать во Всесоюзной торговой палате, участвуя в оформлении заграничных выставок. Среди проектировщиков этих торгово-промышленных выставок особенно выделялся Николай Петрович Прусаков — высокого роста, очень стройный, всегда хорошо, по-европейски одетый, красивый человек, с внимательным светлым взором и серебристо-серой окладистой бородой. Он легко взбегал по ступенькам лестницы, ведущей из буфета в «восьмигранник», где производились все выставочные работы. В буфете он регулярно подкреплял себя рюмочкой водки. С исполнителями Николай Петрович был предельно вежлив, приветливая улыбка не сходила с его очень моложавого лица. Говорили, что и в молодости он всегда носил длинную бороду и напоминал в те поры чернобородого стрельца с картины Сурикова «Утро стрелецкой казни». Внешне его очень легко можно было представить себе в этом суровом образе. Но характер у него был мягкий, и работать с ним было легко. Он умел так подойти к каждому из нас, что хотелось сделать свою часть работы как можно лучше, выложиться до

конца. И, принимая работу, он либо хвалил, либо молчал — молчание означало, что он ожидал лучшего результата, и это было больнее всяких замечаний и неудовольствий. Я не помню, чтобы он потребовал от кого-нибудь переделать законченную работу,— видимо, он считал само собой разумеющимся, что каждый делает ее в меру своих сил и возможностей. Эту его веру в профессиональную честность художника стыдно было поколебать. И все работали у него не за страх, а за совесть.

Совершенно иной характер был у А. Н. Побединского. Мы знали друг друга еще до войны, работая в ВТП под эгидой С. Д. Игумнова. За прошедшие с тех пор годы Александр Николаевич успел приобрести репутацию опытного проектировщика. Работать с ним было гораздо труднее, чем с Прусаковым. Он был чрезвычайно требователен и заставлял без конца делать все новые и новые эскизы, очень редко удовлетворяясь первым предложением. Но так как замечания его были справедливы и шли на пользу мне самому, я терпеливо делал бесчисленные варианты, добиваясь лучшего, на что был способен. Наиболее значительной среди работ, выполненных по его заданию, была нарисованная мною серия орнаментальных композиций для декоративных стендов и порталов павильона СССР на Международной торгово-промышленной выставке в Милане (1951). Композиции эти в «русском народном стиле» были затем исполнены в материале очень известными резчиками по дереву — братьями Ворносковыми.

Н. П. Прусаков, щедрее других украшавший свои павильоны орнаментом, постоянно доверял мне работы этого рода. После того, как я нарисовал и исполнил в материале целые сюиты орнаментального декора для выставок в Пловдиве (1948), Познани (1949) и Бухаресте (1949), мне было поручено Прусаковым составление эталона шрифта для монументальных надписей в советском павильоне на Лейпцигской ярмарке. Работа над ним началась в 1950 году.

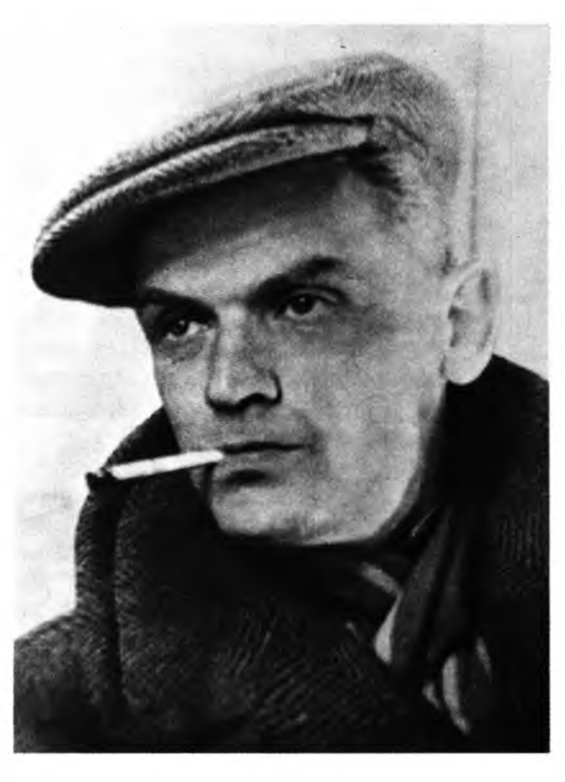
«Лейпцигский алфавит» (буквы 15 × 15 см) я чертил, руководствуясь схемами букв латинского алфавита Альбрехта Дюрера. Его трактат «Наставление к измерению» был знаком мне еще до войны: в 1940 году я перевел со старонемецкого на русский язык весь текст отрывка о шрифте и перечертил в большом размере (10 × 10 см) все варианты начертаний на миллиметровой бумаге. Работу эту мне удалось проделать во время месячного отпуска в ВТП. Мысль о ней была подана другом моей юности Г. Павло́вичем, в сотрудничестве с которым, как я уже упоминал, мне приходилось выполнять целый ряд выставочных работ в 30-х годах.

Началась война, и труд этот пролежал никак практически не реализованным долгие годы. Теперь он очень пригодился: гротеск после войны действительно не казался уже единственно «современным» шрифтом. Проектировщики наших зарубежных выставок, побывав за границей, успели воочию убедиться в том, что антиква — шрифты, основанные на образцах шрифтов Древнего Рима и Ренессанса, ничуть не менее «современны» и, главное, широко используются в Европе не только для монументальных надписей, но и в рекламе.

За «лейпцигским» последовал «пловдивский» алфавит. Им были исполнены эскизы двух надписей на фасаде павильона СССР в Пловдиве (1950), а «лейпцигским» — шесть надписей в вестибюле и аванзале советского павильона на Лейпцигской ярмарке 1951 года. Я становился почти что «монополистом» проектирования крупномасштабных надписей для наших зарубежных выставок, хотя мои знания и опыт в этой области были весьма ограничены. В начале 50-х годов до нас не доходили еще

зарубежные книги, специально посвященные шрифту, а отечественная литература была уж очень скудна.

В конце 1948 года, сразу по возвращении из Киева в Москву, мне удалось разыскать человека, который написал очень заинтересовавшую меня тоненькую книжечку «Графическая основа русского гражданского шрифта», вышедшую в свет в 1947 году. Автор ее, А. Г. Шицгал, встретил меня в стенах Научно-исследовательского института полиграфической и издательской техники ОГИЗа несколько настороженно: я предстал перед ним в солдатской шинели, в сапогах, в кепке и попросил рассказать мне о планах продолжения его интересного труда — в предисловии к книжке Шицгала, написанном А. А. Сидоровым, я прочел, что «работа о гражданских шрифтах XVIII века является первой частью общей истории печатных шрифтов русской книги, которая давно нужна» *. В конце разговора, убедившись, что имеет дело с бескорыстно заинтересованным энтузиастом, Абрам Григорьевич раскрыл передо мной свои карты, показав альбом фоторепродукций шрифтов эпохи Возрождения — иллюстраций к не опубликованной еще тогда кандидатской диссертации о ренессансных конструкциях букв латинского алфавита **. С этого и началось наше знакомство, перешедшее со временем в тесные дружеские отношения, основанные на общих интересах, связанных с историей отечественных и зарубежных шрифтов.



24. Возвращение к мирной жизни. 1947

Мой интерес к этому предмету, зародившийся еще в предвоенные годы, пробудился с новой силой, когда я почувствовал, что красивый шрифт нужен как воздух не только мне одному, но и всем тем, кто занимается проектированием выставок, работает в области декоративно-прикладных искусств, промышленной графики и оформляет книги. В 1950 году я продолжил заброшенные было работы по изучению древнерусских рукописных шрифтов XI—XII веков и первопечатных шрифтов XVI столетия, нарисовав несколько алфавитов и «образцов шрифта» на больших планшетах. Уже тогда я испытывал нужду в «учебных пособиях» — товарищи по работе в ВТП постоянно обращались ко мне за советами. Как пригодились мне потом эти шрифтовые композиции при занятиях с художниками и издательскими работни-

* Шицгал А. Г. Графическая основа русского гражданского шрифта/Под ред. А. А. Сидорова. М.; Л., 1947, с. 3.

** Труд А. Г. Шицгала под заглавием «Трактаты эпохи Возрождения о построении шрифта» был опубликован впервые лишь в 1956 году в сборнике трудов Московского заочного полиграфического института, вып. 4 — редкой книге (тираж 500 экз.), подаренной мне Абрамом Григорьевичем с авторской надписью.

ками в многочисленных группах по повышению квалификации, возникавших то здесь то там не только в 50-х, 60-х, но даже и в 70-х годах!

К описываемому времени я успел уже основательно проштудировать несколько учебников по славяно-русской и латинской палеографии. Но этого было явно недостаточно. Меня непреодолимо влекли к себе первоисточники. Доступ к ним я нашел в столичных библиотеках. Я стал прилежным посетителем превосходной библиотеки Академии архитектуры, часто навещал библиотеку Исторического музея, где тогда работала дочь известного русского палеографа В. Н. Щепкина — Марфа Вячеславовна. Но постепенно моим родным домом стал читальный зал отдела редких книг Библиотеки имени Ленина. Этому способствовало не только то обстоятельство, что Ленинская библиотека находилась в десяти минутах ходьбы от нашего дома в Средне-Кисловском переулке, но и то, что в отделе работал тогда замечательный человек, истинный друг московских художников — Дмитрий Николаевич Чаушанский. Весь каталог отдела помещался в его голове. Этот уникальный неизданный каталог был гораздо более полным и надежным справочником, чем любая картотека,— Дмитрий Николаевич всегда знал, что именно посоветовать по интересующему читателя предмету. Здесь я получил возможность познакомиться со многими трудами художников и каллиграфов эпохи Возрождения о шрифте, изданными в XV—XVI веках, или с хорошими факсимильными изданиями, со многими нужными мне исследованиями западноевропейских авторов, посвященными шрифтам и их истории.

Здесь необходимо совершить экскурс в довоенное прошлое. Я говорил уже о том, что, закончив художественный институт по живописному факультету, я мечтал поучиться графике у В. А. Фаворского или у А. И. Кравченко. Судьба направила меня по совсем иному руслу и лишь много лет спустя свела все-таки со вторым из двух крупнейших мастеров нашей графики той поры.

Алексей Ильич Кравченко был в 30-х годах непременным членом Экспертного совета по заграничной рекламе ВТП. Я постоянно видел его мощную фигуру на открытых заседаниях совета, вершившего свой суд в присутствии художников — авторов плакатов, проспектов, упаковок и этикетажа, рекламировавших наши товары за рубежом. Хотя бессменным председателем совета был художник Фридрих Карлович Лехт, первую скрипку играл в нем всегда Алексей Ильич. Авторитет его среди членов совета, состоявшего из весьма компетентных специалистов в области полиграфии, торговой рекламы и графики (например, постоянно участвовал в работе совета Дмитрий Стахиевич Моор), был так велик, что практически голос Кравченко всегда был решающим. Долгое время я думал даже, что он и есть председатель. Алексей Ильич много путешествовал, бывал не только в Европе, но и в Индии и в США. Кругозор его был очень широк, критика сурова, суждения безапелляционны. Когда Кравченко произносил свой приговор, все понимали, что он окончателен. Мы с трепетом ждали его решений — на совет ставились не эскизы, а совершенно законченные работы, апробированные уже Игумновым. Однако я почти не помню случая, чтобы приговор Алексея Ильича бывал смертельным. Раскритиковав чью-либо работу в пух и прах, он добавлял обычно после краткой паузы: «Но все это я сказал для того, чтобы художник подумал и учел на будущее. В общем, работа вполне приемлема, и я предлагаю ее утвердить».

На лице автора изображалось облегчение, и работа утверждалась. Зато какую радость испытывал художник, если работа нравилась Алексею Ильичу и отмечалась экспертным советом как удачная!

Когда я только начинал работать в ВТП, вокруг Игумнова сгруппировался уже костяк из прекрасных мастеров своего дела. Здесь работали Н. Н. Жуков, туристические плакаты которого были «на уровне мировых стандартов», В. С. Климашин, виртуозно владевший акварельной техникой, А. Н. Побединский, Н. П. Смоляк, В. Н. Сигорский, Ольга Эйгес, Сергей Сахаров, Анатолий Антонченко. Особенно сблизился я тогда с Максом Дворецким, Юрой Цейровым, Сашей Мандрусовым и Мишей Исиченко. Жены последних двух — сестры Булановы — тоже работали вместе с нами. В этом тесном кругу, притягательным центром которого был С. Д. Игумнов, происходил постоянный обмен опытом, все щедро делились друг с другом знаниями и уменьем. Для меня лично это была настоящая школа графики. Среди совсем молодых, начинающих художников были Витя Дворкинд (Виктория Ильинична Гордон) и сестры Кравченко — Наташа и Лина — дочери Алексея Ильича. Последние уговорили отца, и он дал согласие позаниматься гравированием с небольшой группой художников из ВТП. Среди них был и я.

По легкомыслию молодости я не использовал предоставившуюся столь счастливым образом возможность близкого общения с большим мастером. Царапание рисунка сухой иглой на металлической доске показалось мне очень скучным делом, и, побывав на уроках всего два-три раза, я перестал их посещать. Однако завязавшееся таким образом знакомство с семьей Кравченко на этом не оборвалось, а впоследствии, после войны, их гостеприимный дом в Чистом переулке стал для меня почти что родным.

В 1940 году Алексея Ильича не стало. Смерть его была внезапной и очень поразила всех нас. Ему был всего пятьдесят один год! Помню, как над его телом произносил речь Сергей Городецкий и как плакали женщины, собравшиеся у гроба. Дочери и вдова Алексея Ильича Ксения Степановна попросили меня и Макса Дворецкого сделать рисунок для небольшой мраморной надгробной доски. Я скомпоновал и нарисовал надпись, Макс — виньетку. Наша совместная работа — дань уважения к памяти высоко чтимого и любимого нами художника — долгие годы стояла на его могиле на Новодевичьем кладбище, пока ее не заменили более капитальным надгробием...

Возвратясь в Москву с войны, я встречался с сестрами Кравченко и бывал у них. Обе они работали теперь в просторной светлой мастерской отца. Лина печатала свои гравюры на его станке, на стенах висели его живописные работы — все напоминало здесь о нем. Я делился с ними и с Ксенией Степановной своими раздумьями и сомнениями.

Весной 1950 года в Академии художеств на Кропоткинской улице, в бывшем морозовском особняке, открылась огромная Всесоюзная выставка книг. Я бродил по ней совершенно один и рассматривал развешанные по стенам над книжными витринами, аккуратно застекленные и уважительно обрамленные эскизы и оригиналы художников книги — иллюстраторов и оформителей. Среди последних я выделил для себя прекрасные работы И. Ф. Рерберга и Н. В. Ильина. Но особенно понравился мне тогда один эскиз: на серо-голубом фоне были изображены заснеженные провинциальные домики ночью. Только в одном окошке приветливо светился огонек. Это был переплет книги Максима Горького «В людях». Еще привлек мое внимание светлый, очень изящный эскиз переплета к «Витязю в тигровой шкуре» Шота Руставели. Фамилии художников — москвича Е. И. Когана и киевлянина И. П. Хотинка — я прочел на этикетках под их работами.

— И я бы мог... — подумалось мне.— Есть же счастливые люди, делающие хорошие книги...

Мне кажется, именно в этот момент меня пронзила вдруг острая душевная боль от мысли об упущенном времени. Я ощутил нестерпимую горечь от того, что, едва коснувшись «делания книжного» в Москве и Киеве в 1946—1948 годах, я почти совсем забросил его, лишь от случая к случаю выполняя редкие и малоинтересные заказы Профиздата и издательства «Искусство». С недоумением задавал я сам себе вопрос: как это могло случиться, что заняться по-настоящему книгами я захотел так поздно — в сорок один год,— пройдя через увлечения живописью, художественным чтением, театром и кинематографией, архитектурой и промышленной графикой?

И вот со свойственной Ксении Степановне решительностью и энергией она взялась за устроение моей судьбы. Прежде всего она позвонила главному художнику Гослитиздата Н. В. Ильину и попросила его посмотреть мои работы. Затем она убедила меня немедля подать заявление о приеме в члены Московского союза советских художников (МОССХ), ученым секретарем правления которого она состояла чуть ли не с самого основания союза.

В мае 1950 года я был принят Ильиным. Посмотрев очень внимательно принесенные мною эскизы и оригиналы (преимущественно промграфику), он поручил меня заботам одного из художественных редакторов — Николая Лукича Мухина, от которого я получил пробное задание: оформление книги Рухи Алиева «Шамо».

Николай Лукич оказался прелестным человеком. Он отнесся ко мне очень душевно, мы тщательно обсуждали с ним множество предварительных эскизов, прежде чем он позволил наконец показать один из них Ильину. Я ужасно волновался, понимая, что сдаю экзамен на аттестат зрелости: получить работу в Гослитиздате, у Ильина, было не так-то просто.

Ильину эскиз понравился, и он сразу подписал его. После этого первого успеха я стал получать в Гослитиздате одно задание за другим — мною заинтересовались и другие художественные редакторы Гослитиздата, о работе с которыми я всегда вспоминаю с благодарностью — Л. Ф. Калитовская, А. В. Ермаков и К. М. Буров.

Многие книги я делал здесь в тесном сотрудничестве с Линой Кравченко: она резала на дереве иллюстрации, а я рисовал обложки и титульные листы. Лина была неутомимой труженицей. Добросовестность, с которой она готовилась к каждой новой работе, была достойна глубокого уважения. Чтение и перечитывание авторского текста, бесконечные композиционные поиски и наброски с натуры предшествовали работе на досках. Очень часто возникали варианты вырезанных уже на доске сюжетов. Я хорошо помню, как серьезно изучала она культуру и искусство Древнего Египта, прежде чем приступить к иллюстрированию «Фараона» Болеслава Пруса, или с утра до ночи просиживала над старинными фолиантами, готовясь к работе над «Магистром Кампанусом» Зигмунта Винтера. Часто мы вместе проводили долгие часы в библиотеках — мне было поручено внешнее оформление обеих этих книг.

Впоследствии Лина отлично справлялась сама и с внешним оформлением. Что же касается иллюстраций, то, будучи прилежной и верной ученицей А. И. Кравченко, постоянно возвращавшейся к богатому наследию отца, она не стала его подражательницей. В зрелых работах 60-х годов, таких, например, как ксилографии к «Избранным произведениям» Э. Т. А. Гофмана, которого так блестяще интерпретировал в 20-х годах Алексей Ильич, Лина Кравченко предстает как совершенно самостоятельная индивидуальность. В линогравюрах к комедиям Менандра и мимиам-

бам Герода ей с особенной яркостью удалось проявить свое полнокровное, реалистическое восприятие жизни и показать себя зрелым мастером *.

В самом расцвете творческих сил Лина была застигнута тяжелой, неизлечимой болезнью, удивительно мужественно переносила ее, зная о неизбежности скорого конца и сетуя лишь на то, что не успеет реализовать многие свои замыслы.

Лина была верным и отзывчивым другом нашей семьи, всегда приходившим на помощь в трудную минуту, а воспоминания о совместной работе с нею в начале 50-х годов принадлежат к числу самых светлых.

Начало работы в Гослитиздате было поворотным пунктом в моей художественной судьбе. Постепенно я все больше и больше втягивался в оформление книг и все меньше и меньше времени отдавал промышленной графике. В Гослитиздате работала в 50-х годах целая армия художников — оформителей и иллюстраторов. На художественных советах я видел здесь работы почти всех лучших художников книги. Это была, можно сказать, «вся Москва». Завязывались новые знакомства, я начинал входить в новую для меня среду и заражаться ее художественными интересами.

В 1951 году я был принят в члены МОССХа. В январе этого года бюро графической секции смотрело мои работы. К. С. Кравченко, бывшая одним из моих рекомендателей, сказала мне после заседания бюро, что очень высокую оценку моим шрифтовым работам дал С. Б. Телингатер. Меня это очень обрадовало. Превосходные работы Телингатера, в которых он показал себя как рисовальщик шрифтов («Легенда об Уленшпигеле» и др.), давно привлекали мое внимание, и мне хотелось познакомиться с ним поближе. Мы изредка встречались в МОССХе, обменивались приветствиями, но по-настоящему узнали друг друга не раньше, чем по прошествии года.

В феврале 1952 года под председательством С. Б. Телингатера состоялось организационное собрание вновь образуемой при подсекции художников книги графической секции МОССХа комиссии по шрифту. Собралось человек тридцать — почти все активно работавшие тогда в столичных издательствах оформители книг. Присутствующим было предложено высказаться по поводу тех задач, которые, по их мнению, должны быть поставлены во главу угла работы новорожденной комиссии. Я был секретарем этого собрания и записывал основные мысли и предложения. Сводились они к тому, что настала пора суммировать и осмыслить накопленный художниками книги практический опыт в области рисования и писания книжных шрифтов. Как это сделать? Говорилось о необходимости регулярных встреч, показа своих работ, дискуссий о стиле современного шрифта. Было решено встречаться по четвергам, по возможности — еженедельно.

На первый же четверг пришло не более десяти человек. В дальнейшем число активных участников наших «бдений» стабилизировалось. Регулярно, почти без пропусков, собирались по четвергам всего пять человек: Иван Иванович Бекетов, Павел Михайлович Кузанян, Николай Иванович Пискарев, Соломон Бенедиктович Телингатер и я. Наши заседания часто посещал Фаик Шакирджанович Тагиров — руководитель Отдела новых шрифтов ВНИИполиграфмаша. С самого начала во главе рабочей группы стал Соломон Бенедиктович Телингатер, обязанности секретаря были возложены на меня.

* Менандр. Комедии. Герод. Мимиамбы. М., 1964. См. также мою статью: Л. А. Кравченко (1911—1967), в сб.: Искусство книги. 1967. Вып. 7. М., 1971.

Встречи рабочей группы протекали всегда в очень теплой, дружеской атмосфере. Нас всех объединяла любовь к красивому шрифту и орнаменту. Мы делились друг с другом своими замыслами, спорили о путях развития русской шрифтовой графики в прошлом, настоящем и будущем. Изо всей нашей пятерки только Н. И. Пискарев уже тогда практически работал над созданием типографского шрифта. Но и Телингатер, и Кузанян видели конечную цель работы комиссии по шрифту именно в том, чтобы привлечь к проектированию новых типографских шрифтов лучших мастеров рисованного книжного шрифта.

С июня 1952 года руководить комиссией по шрифту бюро подсекции художников книги поручило мне.

В 1952 — начале 1953 года председателем графической секции МОССХ был Н. В. Ильин. Он проявлял большой интерес к работе комиссии. В августе 1952 года в двухчасовом разговоре со мной он впервые четко сформулировал мысль об устройстве выставки рисованных шрифтов. Целью этой выставки должно было стать выявление наличных сил художников, членов МОССХа, работающих над созданием современных шрифтов.

Подготовка задуманной выставки, полностью легшая на плечи нашей рабочей группы, очень затянулась — привлечь к участию в ней художников оказалось делом далеко не легким.

Между тем в октябре 1952 года в выставочном зале МОССХа, в Ермолаевском переулке, состоялся подготовленный комиссией вечер, посвященный памяти двух недавно умерших художников книги — Д. А. Бажанова и Б. Б. Титова. Оба они, особенно Бажанов, были известны как мастера рисованного шрифта. С сообщениями об их творчестве выступили принимавшие деятельное участие в организации вечера и небольшой выставки художники Г. М. Рифтин и П. И. Суворов. Впоследствии художником М. Г. Ровенским был создан на материале этой выставки превосходный типографский шрифт — так называемая Бажановская гарнитура.

Прошло больше года. Наконец, 22 декабря 1953 года в том же уютном помещении МОССХа состоялось открытие долгожданной «Выставки русского рисованного шрифта московских художников». В ней приняли участие тридцать шесть человек. Это была первая выставка подобного рода в России. В моем архиве сохранились пригласительный билет с перечнем всех участников ее и черновики со списками представленных на выставку работ. Каталог выставки, к сожалению, не был издан.

Развешивать экспонаты начали за несколько дней до открытия в белом зале, в котором накануне стоял гроб с телом умершего от инфаркта художника Б. С. Никифорова, одного из экспонентов выставки шрифта. Я принимал участие в развеске. Внезапно у меня потемнело в глазах, и я потерял сознание. Очнулся лежащим на диване. Врач скорой помощи предположил инфаркт миокарда. И вот, уложив на носилки, меня понесли ногами вперед вниз по той самой парадной белой лестнице, по которой вчера я сам помогал сносить в открытом гробу мертвое тело нашего товарища...

Меня увезли в больницу, и я целую ночь пролежал на спине, ни на минуту не сомкнув глаз, размышляя о том, что будет теперь с моей семьей,— младшему нашему сыну не было еще и полутора лет. К счастью, диагноз не подтвердился, но из больницы меня не выпустили. Мне был предписан постельный режим. Невозможность присутствовать ни на вернисаже, ни на обсуждении выставки была большим огорчением для меня — уж очень много душевных сил и времени было вложено в ее подготовку.

Болезнь надолго вывела меня из строя. Руководство комиссией по шрифту было передано в руки И. Д. Кричевского. Будучи членом жюри первой выставки шрифтов, он принимал деятельное участие в ее экспозиции, а затем стал составителем альбома «Искусство шрифта», идея издания которого возникла при обсуждении выставки. В альбоме, вышедшем в свет в 1960 году, были представлены работы тридцати семи авторов. Материалы первой выставки были дополнены работами, созданными в последующие годы, расширилась несколько и ретроспекция. В подготовке издания к печати принимали участие Е. И. Коган, П. М. Кузанян, С. Б. Телингатер и я (члены редколлегии). Оформление и макет были доверены молодому художнику Г. В. Дмитриеву, отлично справившемуся с задачей. Книга была напечатана Рижской Образцовой типографией, и по тем временам действительно образцово *.

50-е годы, о которых сейчас вспоминают как о переломном периоде нашего книжного искусства, были для меня лично периодом становления в новом качестве — художника книги и шрифта.

В большом письме маме, с которой я привык делиться всеми своими горестями и радостями, впечатлениями и размышлениями, я, подводя итоги очень важного для меня 1951 года, в течение которого окончательно определилось основное направление всей моей дальнейшей жизни в искусстве, подробно описал совещание художников-оформителей книги в Гослитиздате. Речь на нем шла не об иллюстрациях, а об оформлении. Под «оформлением» понималось в те годы украшение, орнаментальное убранство, декор, рисованные шрифты, а не «художественное конструирование», не «типографика». Совещание состоялось 30 января 1952 года. Ильин сам сделал довольно пространное вступление, в котором были две главные мысли:

Искусство книги — высокое искусство. Художник книги — Х У Д О Ж Н И К «заглавными буквами и разрядкой» (выражение самого Ильина). Искусство это не было еще должным образом оценено, но сейчас время «поднять его на щит». Ильин выразил уверенность, что недалек час, когда оно станет общепризнанным.

Вторая мысль, прямо вытекающая из первой: художники книги, то есть ее оформители, должны работать над повышением своего профессионального мастерства, а задача художественных редакций — бережно относиться к их творчеству, всячески оберегая их индивидуальность, всячески поощряя любое проявление инициативы, новаторства, оригинальности, борясь со штампами.

Все это прозвучало настолько ново, настолько необычно (в начале 1952 года!), что вызвало горячий отклик. Было сказано много интересного выступившими после Ильина художниками. Между прочим, было высказано кем-то сомнение, может ли художник проявить свою индивидуальность в условиях работы издательства: существует-де противоречие между требованиями издательства, имеющего определенное лицо, и индивидуальными вкусами художников. У меня было уже сложившееся на этот счет мнение, которое я не преминул высказать. Я сослался на опыт такого же коллективного, как и книга, искусства — театра, где отлично найден путь к выявлению индивидуальности. В самом деле: Художественный театр имеет свое лицо — лицо Художественного театра. Каждый спек-

* Искусство шрифта. М., 1960. Тираж 15 000 экз. оказался явно недостаточным. Сейчас этот альбом — библиографическая редкость. Существует один совершенно уникальный экземпляр, принадлежащий С. П. Чахирьяну. Он не поленился собрать автографы всех живых участников альбома.

такль Художественного театра тоже имеет свое, индивидуальное лицо: чеховский спектакль не похож на горьковский и т. д. Но от этого не потеряли своего лица и художники — Качалов, Москвин и другие. Надо следовать примеру театра Станиславского: стремиться к тому, чтобы наилучшим образом раскрыть тему спектакля, в нашем искусстве — тему книги. И тогда ни одна индивидуальность не потерпит ущерба и книга получится интересная, небанальная.

В заключительном слове Ильин одобрительно отозвался о всех высказываниях и сказал, что его радует, что художники хорошо понимают свои задачи.

Мое письмо маме заканчивалось словами:
«Мне хотелось подробно тебе это описать, чтобы ты почувствовала, в какой новой атмосфере я нахожусь с тех пор, как перестал работать в торговой палате и полностью переключился на книги. Подводя итоги 1951 года, могу сказать, что за этот год я значительно укрепился на новой почве и сделал некоторые успехи. Сейчас готовлю пять-шесть работ для выставки. Это будет, так сказать, общественный экзамен на зрелость, который будет иметь значение и для утверждения в МОССХе».

Здесь необходимо сделать одно очень существенное замечание. Говоря о «новой атмосфере», в которую я попал «с тех пор, как перестал работать в Торговой палате» (то есть с середины 1951 года), я имел в виду среду художников книги, членов МОССХа, и творческую атмосферу, царившую тогда в Гослитиздате, выгодно отличавшуюся от условий работы в послевоенной Торговой палате, лишившейся своего замечательного художественного руководителя С. Д. Игумнова. До войны атмосфера в ВТП была самой творческой и вокруг Игумнова группировался отменный коллектив художников, о чем я уже говорил.

В другом письме речь шла о Третьей выставке художников книги, на которой я дебютировал шестью работами (эскизы в цвете переплетов для книг: «Шамо», «Фараон», «Классики болгарской поэзии», «Честь» для Гослитиздата, а также «Партизаны Великой Отечественной войны» и «Народные артисты СССР» для издательства «Искусство»). Выставка открылась 13 апреля 1952 года в Доме художника на Кузнецком мосту. Она была очень представительной. На ней экспонировались произведения целой плеяды художников, родившихся в конце прошлого столетия. Старейшему из них, В. Г. Бехтееву, было в 1952 году семьдесят четыре года. Среди художников «старшего поколения» были представлены такие признанные мастера гравюры и графики, как Д. И. Митрохин, В. А. Фаворский, Н. И. Пискарев. К этому же поколению принадлежали И. Ф. Рерберг, Н. В. Ильин, Л. Е. Фейнберг и милейший Б. В. Грозевский — удивительно добрый и мягкий человек, он постоянно избирался председателем экспозиционной комиссии — в нем ценили хороший вкус, абсолютную беспристрастность и благожелательное отношение решительно ко всем.

Основное ядро выставки составляли, однако, художники так называемого среднего поколения, родившиеся после 1900 года. Среди них были известные ксилографы школы Фаворского — А. Д. Гончаров, М. И. Пиков, Г. А. Кравцов и множество опытных оформителей книги, хорошо знакомых мне по первым двум выставкам художников книги (1948 и 1951 годов), в которых сам я не мог еще участвовать. На третьей экспонировались работы П. М. Кузаняна и С. Б. Телингатера *, Я. Д. Егорова, Е. И. Ко-

* В каталоге Третьей выставки художников книги нет его фамилии, но фактически несколько его превосходных работ экспонировалось на ней.

гана и И. И. Фоминой, И. И. Бекетова и Б. В. Шварца, Е. Я. Кривинской и Н. С. Хмелевской. Самым старшим в этом ряду был С. М. Пожарский. Все они имели свое собственное лицо, их знали издатели и публика, интересующаяся книжным искусством.

Хотя мне исполнилось уже сорок три года, я чувствовал себя среди всех этих мастеров своего дела новичком. С волнением ожидал я, какова будет реакция зрителей на выставленные мною работы.

«...Тринадцатое число всегда было счастливым для нашей семьи: 13 мая 1952 года войдет в историю моей жизни под названием „дня рождения художника книги"...— писал я маме.— В этот день в Доме художника состоялось обсуждение Третьей выставки художников книги. Я мог надеяться, что обсуждение пройдет в благоприятном для меня духе. Но действительность превзошла все, что я мог предполагать. Докладчик (известный искусствовед М. П. Сокольников), коснувшись сперва работ „ведущих художников книги" — Ильина, Рерберга, Титова (недавно умершего), Седельникова — и похвалив работы Фишера, Никифорова и Н. Л. Мухина, перешел „к трем художникам, родственным по духу своего искусства",— Фоминой, Лазурскому и Кривинской,— очень расхвалив всех троих, особенно Фомину за „эпически монументальное звучание" работ, посвященных современной тематике. Из моих работ им были выделены „Партизаны Великой Отечественной войны" как „выражающие дух нашего времени"...».

Возвращаясь сейчас, тридцать лет спустя, к этому столь важному в моей жизни художника книги эпизоду, я вполне отдаю себе отчет в том, сколь спорны были некоторые оценки ныне уже покойного Михаила Порфирьевича. Однако суждения Сокольникова имели в то время большой вес.

После успеха на выставке мне стали предлагать работу в лучших московских издательствах.

«КОМЕДИИ» АРИСТОФАНА. Н. В. ИЛЬИН

В мае 1954 года на Кузнецком мосту открылась большая выставка Гослитиздата. На ней были представлены не только книги, но и эскизы и оригиналы. Среди них — были и мои. Еще до открытия выставки я помогал К. М. Бурову устраивать экспозицию, а между вернисажем и обсуждением несколько раз заглядывал на Кузнецкий мост, чтобы подробнее ознакомиться с выставленными книгами. Однажды я услышал голос Ильина, дававшего кому-то объяснения по поводу развешанных на стендах эскизов художников-иллюстраторов и оформителей. Отделенные выставочным щитом, мы не видели друг друга. Я знал, что там висят и мои эскизы переплета книги Зигмунта Винтера «Магистр Кампанус». Вдруг Ильин произнес мою фамилию, добавив после небольшой паузы: «Хороший художник». Меня бросило в жар — Николай Васильевич был скуп на похвалы. Я поспешил отойти подальше, томимый любопытством: кому он это говорит? Оказалось, Ильин показывал выставку одному из секретарей оргкомитета Союза художников СССР.

На обсуждении выставки главным докладчиком выступал М. П. Сокольников. Затем А. А. Сидоров сделал сообщение о сенсационной находке неизвестной дотоле «грамматики» Ивана Федорова — львовской «Азбуки» 1574 года.

Но для меня лично это обсуждение оказалось особенно памятным потому, что именно на нем, в перерыве, Николай Васильевич совершенно

неожиданно предложил мне оформить «Комедии» Аристофана. В первый момент я был вне себя от счастья — никогда мне еще не предлагали столь ответственную и трудную работу. Мне было известно, что Всемирный Совет Мира принял решение о праздновании в 1954 году 2400-летия со дня рождения Аристофана. Я знал также, что юбилейные издания по большей части брался делать сам Николай Васильевич. И вдруг он предлагает эту работу мне. Потом начались сомнения: получив в Гослитиздате два небольших томика «Комедий» Аристофана, выпущенных в 30-х годах издательством «Academia», я узнал, что их оформлял и иллюстрировал Дмитрий Исидорович Митрохин — последний из могикан «Мира искусства», художник, работы которого, приводившие меня в восхищение, я знал с детских лет. Он был жив, жил в Москве и даже соглашался иногда, невзирая на болезни и возраст, оформить ту или иную книгу. Следовало ли мне, зная все это, браться за Аристофана? Не слишком ли самонадеянно? Этично ли, наконец?

В художественной редакции Гослитиздата — небольшой угловой комнате с окнами на две стороны — помещались тогда все художественные редакторы. Лидия Федоровна Калитовская, работавшая уже со мной над «Фараоном» Болеслава Пруса и «Магистром Кампанусом», постаралась убедить меня, что отказаться от предложения, сделанного самим Николаем Васильевичем, просто нельзя: отказ будет принят как неслыханная дерзость. Александр Васильевич Ермаков, которому было поручено художественное редактирование «Комедий», сказал, что соревноваться с Митрохиным не придется, так как речь идет об издании совсем иного типа и от меня потребуются только шрифтовые решения и декор, построенный на материале античной орнаментики.

Было еще одно сомнение: всю работу надо было закончить к 20 июля, то есть сделать ее меньше чем за два месяца. Между тем у меня на руках были неоконченные работы в других издательствах — в «Искусстве» и Музгизе, причем одна из них — «Месса си минор» Баха — очень трудная и многодельная. Но задача была слишком заманчива, мне было уже сорок пять, а я только начинал входить во вкус работы над книгой. Успехи последних двух лет меня окрыляли, и, очертя голову, я взялся за новую работу. Она принесла мне много радостей, но и много неприятностей и огорчений.

С Ермаковым — немолодым и очень опытным художественным редактором — мы обсудили весь план оформления книги. Помимо переплета и титульного листа, надо было скомпоновать одиннадцать шмуцтитулов с заглавиями и столько же заставок и концовок ко всем дошедшим до наших дней комедиям Аристофана.

Самозабвенно погрузился я в античность. Было пересмотрено множество книг и альбомов в поисках подходящих сюжетов для заставок и мотивов для орнаментации. Особенно богатый материал давала роспись древнегреческих ваз.

В процессе работы было решено объединить все сюжетные и декоративные элементы с названиями пьес на шмуцтитулах, отказавшись от украшения начальных и концевых полос.

К концу июня эскизы были готовы. Раньше всего мне удалось найти решение переплета и титульного листа. Пляшущие фигуры юноши и девушки на переплете, изображающие сценку из праздничного шествия в честь Диониса, покровителя виноделия и театра, принадлежат кисти аттического художника Эпиктета, жившего, как полагают, в конце VI или начале V века до нашей эры (то есть немного раньше, чем Аристофан). Имя художника известно потому, что, расписав вазу, он ставил на ней свою подпись.

Перерабатывая силуэтные фигурки Эпиктета в линейный рисунок, я заботился больше всего о том, чтобы не исказить прелесть оригинала, как можно точнее передать поющую линию контуров. Эскиз переплета понравился Ильину. Он даже похвалил меня, сказав: «Вы справились с очень трудной задачей».

Для общего на оба тома титульного листа было сделано несколько вариантов. На одном из них я пытался изобразить доспехи, брошенные на землю за ненадобностью, и проросшее сквозь них миртовое деревцо (миртовая листва — символ мира). По мысли это было верно и вполне соответствовало духу Аристофановых комедий. Но я не смог даже отдаленно приблизиться к совершенству рисунка греческих вазописцев. Мой собственный рисунок явно выпадал по стилю из всего остального. Николай Васильевич выбрал другой вариант — с античной комической маской. Я нарисовал ее сперва с натуры — с гипсового слепка в Музее изобразительных искусств им. Пушкина. Согласно легенде, великий комедиограф был некрасив и лыс (портретов его не сохранилось). Украсив лысую голову маски лавровым венком, я хотел воссоздать символический образ Аристофана.

Сюжет каждой из заставок, украшающих шмуцтитулы, связан с содержанием соответствующей комедии. Изображения в круглых рамках и декор представляют собой фрагменты изображений и декора древних ваз, лишь немногие из них присочинены (если не удавалось найти подходящий к случаю подлинный рисунок). Делая эти рисунки, я видел свою задачу в том, чтобы по возможности сохранить впечатление подлинности. К сожалению, не во всех случаях это удалось в равной степени.

Такой подход к украшению книги рисунками-символами, вплетенными в стилизованный орнаментальный узор, отнюдь не был нов. Так работали многие мирискусники. Их традицию продолжал И. Ф. Рерберг. Я хорошо знал его великолепные работы, связанные по большей части с любимыми мною изящными книжечками, выходившими в 30-х годах в издательстве «Academia». В начале 50-х на эту славную традицию опирались очень многие мои товарищи по работе, и слово «стилизация» не стало еще бранным, отмечающим нечто недопустимо порочное в искусстве оформления книги. Забегая несколько вперед, хочу сказать, что и сейчас, в начале 80-х, я не вижу в таком подходе к оформлению книг, написанных в давно прошедшие времена, ничего порочного и недопустимого. Мне кажется, что положительное или отрицательное отношение к разного рода «стилизациям» вообще — вопрос моды. Те или иные стилизации бывают модны или не модны. Сейчас, например, снова вошли в моду имитации «стиля модерн», которые казались очень неприятными в 40-х и 50-х годах «юношам 20-х» (и мне в их числе). Что же касается стилизации под классику — античную ли, ренессансную или даже начала XIX века,— то, кто не грешил этим, пусть бросит в меня камень. Даже сам Пикассо не безгрешен. Я сделал это отступление потому, что, оглядываясь на пройденный путь и стараясь взглянуть на собственные работы, сделанные более четверти века тому назад, глазами как бы постороннего и беспристрастного ценителя, нахожу и сейчас подобный подход к оформлению «Комедий» Аристофана правомочным, а для того времени — и вполне «современным».

Но возвращаюсь к прерванному повествованию. Я работал над шмуцтитулами к комедиям с большим увлечением, сидя над ними с утра до позднего вечера, питаясь в основном разогретыми кукурузными консервами: жена с детьми уехала на все лето на Украину, и я остался в Москве совершенно один. 20 июля истекал последний срок сдачи всей работы;

я же успел полностью закончить один-единственный оригинал — переплет. В Гослитиздате разразился грандиозный скандал. Николай Васильевич был вне себя от гнева. В гневе он был страшен. Скрепя сердце я осмелился сказать в свое оправдание только то, что не мог делать работу кое-как, наспех. Многое меня не удовлетворяло, и приходилось переделывать по нескольку раз. «Все-таки я художник»,— сказал я в заключение. «А мы в этом не сомневались,— заметил, остыв немного, Николай Васильевич,— иначе не поручили бы вам такую ответственную работу»... При этом он внимательно сличал эскиз с оригиналом, как бы желая убедиться, действительно ли я сделал хоть что-нибудь, чтобы улучшить рисунок пляшущих фигур. Был установлен окончательный срок сдачи оригиналов — 31 июля. Распрощался со мной Ильин более чем сухо.

25. Жена Галина Лазурская с сыном. 1954

Работая над Аристофаном, в своем московском одиночестве, я ощущал острую потребность делиться мыслями и переживаниями с двумя самыми близкими мне людьми, которые всегда были в курсе всех моих дел и дум,— с женой и мамой.

В письме от 1 августа 1954 я писал жене на Украину: «...вчера закончил все одиннадцать шмуцтитулов к Аристофану... Работал с полным напряжением сил и, кажется, сделал недурно. В издательстве всем нравится, но Николай Васильевич продолжает на меня сердиться. Правда, я доставил им много хлопот, не закончив работу к сроку, хоть и старался изо всех сил. Александр Васильевич даже получил выговор в приказе (от директора). Кроме того, что мне все это было неприятно (за пострадавшего из-за меня Ермакова в особенности), я буду еще наказан и материально: заканчивать оригиналы шмуцтитулов пришлось с помощью молодого человека, который превосходно написал десять названий (одно я написал и дал ему разметку остальных) *. Все картинки и орнаментацию я сделал за десять дней, титул за два дня. Таким образом, все оригиналы были сделаны за тринадцать дней, но такой темп оказался возможным только потому, что этому предшествовал целый месяц подготовительной работы, чего Николай Васильевич не желает учесть, считая, что я бил баклуши все это время.

Ермаков доволен моей работой и не сердится, понимая всю ее сложность. Мне бы на эту книгу полгода (и хороший аванс, чтобы можно было существовать), тогда можно было бы достичь лучших результатов, я чувствую, что мог бы сделать лучше, многое не удовлетворяет меня и хочется переделать.

* Это был прекрасный художник книги и шрифта Владимир Мильевич Добер. Ему было тогда двадцать два года. Замечу, кстати, что я почти никогда не прибегал к помощи технических исполнителей.

Если бы ты знала, как много мыслей о сущности изобразительного искусства рождается даже от столь мимолетного и поневоле поверхностного прикосновения к античному искусству, которое остается непревзойденным по простоте и точности воспроизведения жизни при очень условных средствах.

Я с наслаждением копировал работы мастеров, живших две с половиной тысячи лет тому назад, и восхищался их умом, вкусом и знанием жизни. Нам далеко до них (не только мне, а всем нам). И сам Аристофан меня восхищает. Под шутовской маской — глубокий, проницательный ум. Он ясно понимал, что истинная причина войны — в корыстолюбии правящей верхушки, развязывающей ее ради своих личных выгод, вопреки интересам народов. Его сейчас переиздают в связи с тем, что Всемирный Совет Мира постановил чествовать его как борца за мир. Почти все его комедии посвящены теме войны и мира. А сколько блестящего остроумия!

Ты видишь, я переполнен Древней Грецией и Аристофаном и ни о чем другом не хочется сегодня писать...»

26. Н. М. Лазурская. Конец 1940-х годов

«Комедии» Аристофана — последняя моя работа в Гослитиздате при жизни Ильина.

Николай Васильевич умер 24 декабря 1954 от инфаркта.

Вот отрывок из письма, написанного мною маме на следующий день после похорон Николая Васильевича:

«На этой неделе московские художники похоронили двух выдающихся художников книги: Я. Д. Егорова и Н. В. Ильина. Первый погиб под поездом, а у второго отказало сердце, и он умер мгновенно, без страданий. Обоих похоронили на бывшем Немецком кладбище. На похоронах Егорова я не был, так как чувствовал себя неважно, а Николая Васильевича вчера хоронил. Со смертью этих двух художников наше издательское дело понесло очень тяжелый урон, так как оба они сделали чрезвычайно много для поднятия культуры оформления книги в России не только как талантливые художники, но и как выдающиеся организаторы издательского дела (Егоров — в Издательстве литературы на иностранных языках, а Ильин — в Гослитиздате). Гослитиздат лишился в течение одного месяца своего главного художника и его заместителя (Н. Л. Мухина). Просто мор какой-то пошел на нашего брата.

У меня лично с Николаем Васильевичем Ильиным связана целая полоса моей жизни: первые книги, благодаря которым я стал на ноги как оформитель книги, были сделаны в Гослитиздате. Ему по большей части нравились мои работы, но иногда мне сильно доставалось от него, так как характер у него был крутой и резкий. Он поручал мне ответственные работы и всегда искренне радовался моим удачам. Поэтому для меня смерть

Николая Васильевича — тяжелая утрата. Ему недавно исполнилось 60 лет, собирались праздновать юбилей, но он не дотянул. Болел он весь последний год, но все-таки смерть его была неожиданной для всех, так как в последнее время он как будто стал поправляться. Хоронили его очень торжественно, было много цветов и речей. Многие плакали, и я в их числе <...>.

Я уже видел сигнальный экземпляр I тома „Комедий" Аристофана. Хотя внешний вид сильно отошел от эскиза, но тем не менее переплет выглядит недурно, а заставки внутри получились вполне удовлетворительно.

Очень обидно, что в спешке переврали мою фамилию: книгу оформлял некто „Лазуровский", так что грядущие поколения так и будут знать, но это, конечно, пустяки по сравнению с вечностью...».

Когда я перечитывал написанное выше, мне захотелось внести еще одно дополнение. Это отрывок из письма жене, писанного в те дни, когда я работал над эскизами к Аристофану:

«Я обещал записать и послать тебе индийскую сказку, которую слышал по радио. Вот она.

Жил в Индии ткач по имени Сагарадатта. Он был искусный мастер. Ковры, которые ткал Сагарадатта, славились на всю страну. Их узоры были прекрасны. Но работал Сагарадатта медленно. Он делал не более одного ковра в год. И денег, которые он выручал от продажи ковров, едва хватало, чтобы прокормить семью.

Однажды, когда ковер был почти совсем готов, сломался ткацкий станок Сагарадатты. Он взял топор и пошел в лес, чтобы срубить самшитовое дерево и сделать из него новый станок. Долго ходил он по лесу и не мог выбрать подходящего дерева. Наконец он дошел до опушки леса и услышал шум прибоя — на берегу океана рос одинокий самшит, как раз такой, какой был ему нужен. Сагарадатта поднял топор, чтобы ударить по стволу. Вдруг он услышал голос, исходивший из дерева:

— Не трогай. Это мой дом.

— Кто ты? — спросил изумленный Сагарадатта.

— Волшебник этого леса.

— О волшебник,— сказал Сагарадатта, подумав,— быть может, ты перейдешь в другое дерево? Это дерево очень нужно мне!

— Нет,— отвечал волшебник,— ветер с океана освежает мое жилище, здесь не жарко даже в самый знойный день. Я не уйду отсюда. Но я — волшебник, и я могу помочь тебе, если ты нуждаешься в чем-нибудь. Я могу исполнить любое твое желание.

Подумав, Сагарадатта сказал:

— Благодарю тебя, добрый волшебник. Но прежде чем пожелать, я хочу посоветоваться со своей женой.

И он пошел домой. Когда он, весь мокрый от быстрой ходьбы, приближался к своему дому, его заметил его сосед-цирюльник и спросил:

— Куда ты так спешишь, Сагарадатта?

Сагарадатта рассказал ему все.

— Ты сошел с ума! — воскликнул сосед.— Разве можно советоваться с женщиной? Я сам дам тебе совет: попроси, чтобы волшебник сделал тебя царем. Ты назначишь меня своим первым министром, и мы будем делать в твоем царстве все, что захотим!

Но Сагарадатта ответил:

— Спасибо, друг, за совет, но я хочу поговорить с женой, она всегда была мне верной подругой.

Выслушав Сагарадатту, жена сказала:

— Неумный человек наш сосед-цирюльник. Я знаю тебя гораздо лучше, чем он: ты не будешь счастлив, если станешь царем. У царя так много забот — вечно враги угрожают нападением. И тебе будет жаль твоих подданных, когда их дети будут умирать от голода в неурожайные годы, а ты не сможешь помочь им.

— Что же мне попросить у волшебника? — спросил Сагарадатта.

— Скажи мне чистосердечно, ведь есть на свете нечто, что ты любишь даже больше, чем меня? — спросила в свою очередь жена.

Сагарадатта помолчал немного и затем ответил:

— Есть.

— Вот и попроси, чтобы волшебник сделал так, чтобы твой станок делал не один ковер в год, а столько, сколько ты пожелаешь, и чтобы узоры ковров никогда не повторялись!

Сагарадатта поцеловал свою жену и побежал в лес. Но по мере того, как он приближался к океану, шаги его становились все медленнее. Сомнение закралось в его душу: „А что же буду делать я, если станок по моему желанию будет создавать все новые и новые узоры?..“ И, подойдя к дереву, где жил волшебник, Сагарадатта сказал:

— О добрый волшебник, мне ничего не нужно. Сделай только так, чтобы мой станок снова работал.

— Да будет так. Иди с миром! — сказал голос волшебника, и довольный Сагарадатта поспешил домой, сел за станок и принялся за работу.

Каждый год он создавал по ковру. Ковры были прекрасны, и люди дивились разнообразию их узоров. Денег едва хватало, чтобы прокормить семью. Жена же любила Сагарадатту по-прежнему. А сам Сагарадатта был счастлив, любуясь плодами своих трудов, и не желал ничего более.

Недаром народная мудрость говорит: «Трудом лишь можно человеку добиться исполнения своих желаний».

Так кончается сказка об искусном ткаче. Как она понравилась тебе? Мне кажется, что есть черты сходства, хотя и не полного, конечно, между нами с тобой и этим симпатичным индийским семейством. Как ты находишь? Я старался не исказить смысла, насколько мне позволила моя память.

Целую тебя очень нежно, моя родная, жена глупого ткача».

ИРАИДА ИВАНОВНА ФОМИНА. ВЕЧЕР В. А. ФАВОРСКОГО

В 1930 году, когда, только что окончив Одесский художественный институт, я приехал в Москву и поселился на Сивцевом Вражке, Всесоюзным объединением «Интурист» был объявлен конкурс на туристические плакаты. Конкурс был открытый — в нем могли участвовать все желающие. Запечатанные конверты с девизами, соответствующими девизам на плакатах, могли быть вскрыты лишь после присуждения премий. Узнал я об этом у наших старых друзей, Комиссаржевских *, живших неподалеку, близ Арбатской площади. Отец семейства Николай Федорович, родной брат артистки В. Ф. Комиссаржевской, работал в «Интуристе».

Мне необходимо было начать зарабатывать деньги. Я попытался сделать плакат на тему «Посетите Одессу». Но убедившись вскоре в полной своей технической беспомощности,— я ведь был станковист, и мне никак не удавалось покрыть ровным слоем гуаши фон, который должен был изо-

* Фамилия Комиссаржевских писалась через два «м» и через два «с».

бразить немыслимую голубизну южного моря и безоблачного неба,— я впал в отчаяние и бросил работу, не доведя ее до конца...

Зайдя однажды к Комиссаржевским, я увидел на стене два больших туристических плаката. На одном была изображена среднеазиатская архитектура с маленькими фигурками людей и верблюдов, на другом — Ростральная колонна с сидящим Нептуном перед зданием ленинградской Биржи. Оба плаката мне сразу понравились. Николай Федорович сказал, что жюри конкурса единодушно присудило им первую и вторую премии. Когда вскрыли конверты, оказалось, что автор обоих плакатов одно и то же лицо — ленинградская художница Фомина, никому тогда еще не известная. Лишь двадцать лет спустя я познакомился с Ираидой Ивановной Фоминой и стал бывать в их необычном доме на Первой Мещанской (ныне проспект Мира).

Квартира Фоминых — надстройка над старой барской конюшней, спрятавшейся в глубине просторного двора, по соседству с запущенным старомосковским садом. Надстройка была сооружена в 30-х годах по плану Ивана Александровича Фомина, отца художницы, когда он был назначен главным архитектором столицы и семья его переехала из Ленинграда в Москву. Ивана Александровича давно уже не было в живых, но дух его незримо присутствовал в доме, сразу поражавшем впервые входящего в него несхожестью с большинством коммунальных квартир московской интеллигенции первых послевоенных лет. Поражала прежде всего строгость вкуса в выборе немногочисленных, необходимых предметов обстановки, почти сплошь — старинных. Обоев не было. Стены всех помещений были окрашены клеевой краской. Этим занимался старый опытный маляр. Колера составляла вместе с ним сама Ираида Ивановна, добиваясь тонких сочетаний цвета в смежных комнатах. С высокого потолка просторной синей передней свисал старинный фонарь со стеклами, состарившимися вместе со своей благородной бронзовой оправой. Из передней можно было прямо попасть и в бывший кабинет Ивана Александровича (теперь эта комната с лимонно-желтыми стенами принадлежала Ираиде Ивановне), и в терракотовую комнату ее дочери Саши, и в золотисто-солнечную комнату бабушки Александры Николаевны, обаятельной старой дамы, которую и старухой-то нельзя было назвать — такая у нее была светлая голова.

Но самой большой и, пожалуй, самой привлекательной была рабочая комната, оборудованная еще самим Иваном Александровичем. Теперь в ней работали мать и дочь, сидя рядом за большими столами светлого дерева, вытянувшимися вдоль продольной стены мастерской под огромными, светлыми окнами. Два окна боковой стены давали дополнительный свет слева. В углах стояли стеллажи с книгами по искусству, заманчиво поблескивая золотом корешков. На другой продольной стене (все стены этой комнаты были окрашены светлым вермильоном изысканного оттенка) висели, тесно примыкая друг к другу, восемь больших офортов — проекты И. А. Фомина, напоминающие своей монументальностью фантастическую архитектуру Пиранези. Под ними стоял красивый диван красного дерева, круглый обеденный стол на массивной ноге, украшенной тремя резными дельфинами, и несколько удобных старинных кресел — мастерская служила одновременно и столовой и гостиной. У глухой боковой стены, справа от входной двери, стоял огромный, высокий и глубокий «желтый комод» с множеством плоских выдвижных ящиков. В нем хранились чертежи Ивана Александровича, работы его дочери и внучки. Над комодом еще два офорта, так называемые рожи,— воспоминание о маскаронах, украшаю-

щих фонтаны, которые зарисовал когда-то Иван Александрович, путешествуя по Италии. Убранство этой удивительно красивой комнаты завершала бронзовая люстра очень строгой формы, без хрустальных подвесок, с рожками для свечей (теперь, увы, электрических). Рабочие столы освещались по вечерам удобной современной осветительной аппаратурой. Но и эти новшества, вызванные необходимостью, как-то органично сплетались с прекрасным наследием предков, образуя нерасторжимую связь времен. Так же цельны и гармоничны были души обитателей этого прекрасного дома.

27. Мастерская промышленной графики. А. Д. Крюков, И. И. Фомина, В. В. Лазурский, Г. А. Кравцов и другие члены художественного совета во время заседания. 1962

Дочь зодчего, Ираида Ивановна, много работала над оформлением книг по архитектуре. Тонко чувствуя стиль, она умела точно и лаконично пересказать в графике мотивы, подсказанные архитектурой. Именно книги по архитектуре, показанные ею на первой выставке московских художников книги в 1948 году, привлекли общее внимание декоративностью оформления и строгим вкусом.

После Третьей выставки художников книги мое знакомство с Фоминой очень скоро переросло в тесные дружеские отношения между нашими семьями. Мы стали все чаще бывать друг у друга. Кроме того, каждую неделю встречались на заседаниях художественного совета в цехе промышленной графики *. Совет этот был учрежден в 1951 году, и мы оба стали членами его с первого дня основания. Ираида Ивановна работала в нем до самой своей кончины в 1964 году, а я — более четверти века.

Еще больше сблизила меня с Фоминой работа в Музыкальном издательстве. Здесь мы могли «отвести душу», оформляя музыкальные произ-

* В системе Комбината графического искусства (КГИ) Московского отделения Художественного фонда РСФСР.

ведения классиков и корифеев новейшей музыки. Обстановка в этом издательстве была в описываемое время совершенно интимная. Вся художественная редакция помещалась в крохотной комнатке, больше похожей на чулан, от пола до потолка заваленной какими-то папками, среди которых работал неутомимый, всегда шутливо настроенный Алексей Иванович Евменов — единственный художественный редактор, соединявший в своем лице все функции художественного отдела Музгиза. У него появлялись то один, то другой помощник *, но вся основная работа, включая и техническое редактирование, находилась в его руках. Обычно он сам макетировал книги и нотные издания, а нам, художникам, оставалось только внешнее оформление партитур, клавиров и книг по истории и теории музыки, выпускаемых издательством.

Впрочем, иногда нам позволяли вторгнуться и внутрь не только книг, но и партитур. Так, Ираидой Ивановной были сделаны в 50-х годах работы, упрочившие за ней репутацию первоклассного книжного художника. Я имею в виду оформленные ею партитуры «Князя Игоря» Бородина (1953) и «Бориса Годунова» Мусоргского (1955). В это же время мною были оформлены «Месса си минор» Баха (1954) и «Реквием» Моцарта (1955).

Когда 15 сентября 1964 года Ираида Ивановна Фомина скончалась, наша семья потеряла очень близкого и верного друга. Тяжелая болезнь застигла ее в самом расцвете таланта. Она особенно много и продуктивно работала последние пять лет.

«Я делаю для „Искусства" две книги,— писала мне Ираида Ивановна в декабре 1959 года,— „Феофан Грек и его школа" и *Троица* Андрея Рублева. Это очень приятно, и я наслаждаюсь, как всегда, в начале работы, и, как всегда, все хочется переделать к концу работы. Вот как раз в этой стадии у меня находится „Феофан Грек"» **.

Все сказанное в этом отрывке из письма чрезвычайно характерно для Фоминой. Ее взыскательность к самой себе была поразительна. Она переделывала буквально по двадцать раз одну и ту же работу. Она обычно не разбрасывалась, не искала разных решений. Решение, по большей части, было уже сразу то, к которому после долгих размышлений она возвращалась, чтобы остановиться на нем окончательно. Но это было совершенно редкостное вариационное дарование. Из нее буквально били ключом мысли, развивающие первоначальную мысль. И она никак не могла остановиться на том или ином варианте, затрудняясь выбрать, что лучше, и всегда была не удовлетворена своей работой. Если бы не нажимало издательство, она переделывала бы еще и еще раз. Мне рассказывали художественные редакторы, что часто, сдав работу, Ираида Ивановна вдруг звонила по телефону или приезжала сама в редакцию и упрашивала, чтобы ей вернули ее оригиналы, потому что она сообразила, что сделала что-то не так, и нужно было бы сделать это лучше. С ней ссорились из-за этого.

Вкусом она обладала совершенно безошибочным. Думаю, что это не только мое субъективное суждение. Я знал многих художников, товарищей по работе, очень разных по возрасту и опыту, по манере и вкусам, приходивших к ней, чтобы посоветоваться о своей работе, когда их одолевали сомнения. И все они очень считались с ее оценкой. Для меня лично мнение Ираиды Ивановны было всегда наивысшим судом. Она была очень принципиальна и пряма в своих суждениях об искусстве, но умела так

* В. Г. Терещенко, Ю. А. Марков и другие, ставшие впоследствии прекрасными художественными редакторами и оформителями книг.

** Речь идет о книгах В. Лазарева «Феофан Грек и его школа» (М., 1960) и Н. Деминой «„Троица" Андрея Рублева» (М., 1962). Работа над ними началась в 1959 году.

деликатно их высказывать, умела так по-человечески с каждым говорить, что я не встречал никого, кто был бы обижен ею. Так было и на художественных советах, и на жюри, в которых она участвовала, и в личных, товарищеских отношениях.

Говоря об Ираиде Ивановне как о художнике книги, нельзя обойти молчанием тот вклад, который она внесла в развитие отечественного искусства шрифта. Когда готовилась к печати наша первая книга «Искусство шрифта» *, всем причастным к этому изданию хотелось, чтобы Фомина дала побольше своих работ. Многие вещи она не хотела давать, говорила, что она «не художник шрифта» и «не хочет срамиться». Набралось все же достаточно много превосходных шрифтовых работ. Но то, что Ираида Ивановна успела сделать после выхода в свет этого альбома, еще более значительно **.

В 1964 году в издательстве «Искусство» вышло в свет несколько книг, над оформлением которых Ираида Ивановна работала в самые последние годы своей жизни: «Этюды по истории западноевропейского искусства» М. Алпатова и «Рисунки художников итальянского Возрождения», «Тициан и венецианская портретная живопись XVI века» И. Смирновой.

Незадолго до смерти Фоминой я навестил ее в ее прекрасном доме. Перенеся недавно тяжелую операцию, она лежала в постели. Ей снова стало хуже, и нужно было опять ложиться в больницу. Я принес ей только что вышедшую книгу М. Алпатова «Этюды по истории западноевропейского искусства». Ей пришлось, как это было принято в то время, рисовать титульный лист: у нас не было, как нет и поныне, хороших титульных шрифтов, и в тех случаях, когда художник отказывался ради цельности общего впечатления от откровенно рукотворных надписей, ему приходилось имитировать типографский шрифт, рисуя заголовки для воспроизведения их с помощью клише ***.

Рассматривая книгу Алпатова, Ираида Ивановна сказала очень грустно: «Может быть, это самоубийство для художника, но мне хочется набирать книги, которые я оформляю. Я бы сейчас ничего в них не рисовала».

Оговариваюсь: это было сказано о книгах по изобразительному искусству, насыщенных репродукциями с произведений великих мастеров. Наши взгляды совершенно совпадали. Мне тоже хотелось иметь в своем распоряжении и собственный титульный шрифт, отлитый в металле, и целый ассортимент хороших титульных и текстовых шрифтов для набора всей книги в целом по заранее продуманному плану...

Прощаясь в тот день с Ираидой Ивановной, я и думать не мог, что вижу ее в последний раз. Она скончалась внезапно, во сне, от тромбоэмболии легочной артерии.

Ираида Ивановна была человеком с горячим, отзывчивым сердцем. Она всегда готова была помочь товарищам в нужде и делала это так радостно, так охотно, что принять от нее помощь было очень легко. Она страстно возмущалась всякой несправедливостью и мужественно защищала товарищей, попавших в беду. Скромность, требовательность к себе и доброжелательность к людям были основными чертами ее характера. Она всегда была

* Искусство шрифта. М., 1960.

** Я имею в виду те алфавиты, которые художница нарисовала, работая над книгами «Феофан Грек» и «„Троица“ Андрея Рублева».

*** В 70-х годах по той же самой причине прочно вошла в практику расклейка фотоотпечатков типографских шрифтов. В отличие от многих я не вижу в этом ничего дурного. Дурно лишь то, что наша полиграфия по-прежнему страдает из-за отсутствия хороших в художественном отношении титульных шрифтов, годных для расклейки.

готова поделиться своим огромным опытом, подать самый беспристрастный и благожелательный совет тем, кто в нем нуждался. Не удивительно, что, сама сохранив душевную молодость и чистоту, она всегда была окружена молодежью. А с каким вниманием и чуткостью относилась она к молодым художникам, как много помогала им! Как много людей приходило в гостеприимный дом Фоминых и всегда находило здесь чуткого друга, который радовался вместе с ними их радостям и разделял их горести и печали.

Человек и художник были неразделимы в Фоминой. Творчество ее было светлым, простым и ясным, оригинальным и многообразным. Она оформила огромное количество книг. Среди них большое место занимали книги по архитектуре, музыке, изобразительному искусству. Удивительно красивые и декоративные работы Фоминой всегда были украшением выставок московских художников книги. Но если заходил разговор о том, что пора бы ей отважиться на персональную выставку, она отнекивалась, говоря, что не наберет достаточного количества работ, которые удовлетворяли бы ее самое.

Когда Ираиды Ивановны не стало, сразу же было решено организовать посмертную выставку ее произведений. Выставка открылась весной следующего года в старом помещении МОСХа в Ермолаевском переулке. Я принимал участие в ее подготовке и экспозиции. Мне же было поручено сделать сообщение о жизни и творчестве художницы на вечере, посвященном ее памяти *. Вечер этот вылился в необыкновенно искреннюю хвалу художнику и человеку, высоко ценимому и любимому всеми, кто соприкасался с Фоминой в искусстве, частной и общественной жизни. Все выступавшие говорили о ее огромном обаянии, благородстве характера, доброте и отзывчивости.

«Это был очень гармоничный человек, гармоничная личность, гармоничный художник»,— сказал о ней известный художественный критик Осип Бескин **.

Но особенно запали мне в душу слова, сказанные об Ираиде Ивановне Илларионом Голицыным — одним из ближайших учеников В. А. Фаворского: «Я считаю, что Ираида Ивановна похожа характером на Владимира Андреевича... Это такое же философское отношение к жизни, очень терпеливое, спокойное и страшно мудрое. И ее отношение к работе — я вижу, что эти работы сделаны с таким же напряжением, как это делал Владимир Андреевич, и результаты такие же.

...Я верил глазам Владимира Андреевича, когда о ней говорили или когда приносили книгу Ираиды Ивановны. И глазам Ираиды Ивановны, когда говорили о Владимире Андреевиче.

Разговор — это уже второе, а главное — то, что находится внутри. Разговор должен быть. И сейчас разговор, на мой взгляд, очень хороший, действующий на людей страшно, такой, как вечер Владимира Андреевича был, какое моральное ощущение получилось от этого» ***.

Голицын имел в виду вечер, посвященный творчеству В. А. Фаворского, который состоялся в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина 23 декабря 1964 года. Владимир Андреевич был еще жив, но

* Вечер состоялся прямо на выставке 2 июня 1965 года. В № 11 журнала «Искусство» за 1965 год в разделе «По выставочным залам» была помещена моя статья «Ираида Фомина — художник книги».

** Стенограмма вечера памяти И. И. Фоминой (экземпляр, сохранившийся в моем архиве).

*** Та же стенограмма.

прикован к постели и не мог присутствовать на вечере, устроенном в связи с его большой персональной выставкой.

Вечер был устроен не в тех залах на втором этаже, где были развешаны работы Владимира Андреевича, а внизу, в большом зале новой французской живописи, в который попадаешь через портал из «итальянского дворика». Публика сидела так, что справа были картины Матисса, слева — Пикассо, позади — Ван Гога, а перед глазами — Марке и других постимпрессионистов. Прямо над роялем возвышался «Мыслитель» Родена. За столиком перед публикой сидели: Маша (дочь художника), скульптор Сарра Лебедева, директор музея И. А. Антонова, Н. Н. Волков (председатель графической секции МОСХа).

Вечер начался с короткого сообщения М. В. Алпатова о творчестве В. А. Фаворского. Затем А. Д. Гончаров очень интересно, как он умел, рассказал о своей юности, когда Фаворский был профессором, а одно время и ректором Вхутемаса (это были очень трудные 20-е годы), как в 30-х годах трудно жилось Фаворскому, уволенному и отстраненному от педагогической деятельности, как в 40-х годах, потеряв двух сыновей на фронте, Фаворский трудно жил в эвакуации и как трудно жилось ему в первые послевоенные и даже в 50-е годы, когда клеймо вождя формалистической школы все еще не было стерто с его имени.

Затем не менее интересно говорил о Фаворском-мыслителе и Фаворском-человеке один из его ближайших помощников в больших монументальных замыслах (почти все они остались замыслами) — художник Эльконин. Маша Фаворская прочитала записанные ею мысли отца об искусстве, которые он диктовал в последние годы, уже прикованный к постели.

Второе отделение — концерт из любимых произведений Владимира Андреевича. Сперва будто сошедшие с одной из его гравюр молодые люди, некогда ученики гнесинской школы (теперь уже не столь юные), сыграли «Квинтет» Шостаковича, тот самый, который они играли тогда, когда их рисовал художник. В обстановке зала, переполненного людьми, любящими искусство, где незримо присутствовали тени великих художников рубежа столетий: Матисса, Марке, Гогена, Ван Гога и Леже, Родена, Майоля и Бурделя,— а в соседнем зале толпились Сезанн, Ренуар, Клод Моне, Дега и все остальные импрессионисты, а через портал виден был «Коллеони» Вероккьо и «Давид» Микеланджело,— в этой обстановке «Квинтет» Шостаковича прозвучал совершенно необычно.

Затем с другой гравюры Фаворского «сошла» Мария Вениаминовна Юдина, похожая в своей черной бархатной хламиде и с космами седых волос на старого аббата Листа, и сыграла сперва Бетховена, которого она играла тогда, на гравюре, а потом Шуберта, Шуберта — Листа, а потом еще Моцарта, который был прежде самым любимым композитором Фаворского. Затем она встала и спросила публику, можно ли ей еще сыграть. Все закричали «да!» Она сказала, что последнее время Владимир Андреевич больше всего любит Баха и что она хочет сыграть органную прелюдию Баха, но не знает, сможет ли («здесь нет органа»). Тут она села за рояль и сыграла так, что всем казалось — звучит орган, и все собравшиеся художники, живые и мертвые, смотрели и слушали, и у всех была одна мысль: и в нашем, XX веке есть великие художники и есть великие музыканты,— и, когда публика расходилась, у всех было радостно на душе и хотелось жить и работать.

В этот день Фаворский уже очень плохо чувствовал себя, а 29 декабря его не стало. 31 декабря, в последний день 1964 года, он был с большими почестями погребен на Новодевичьем кладбище.

В первые послевоенные годы мы с женой познакомились с семьей профессора Владимира Харитоновича Василенко. Дружба эта продолжается и по сей день. У них есть дача в Шереметьевке. В начале 50-х годов это был еще почти нетронутый уголок природы среди прекрасных подмосковных лесов. Аэродрома не было. Старые дубравы и березовые рощи окружали большую солнечную поляну, вдоль которой расположились недавно выстроенные дачи кремлевских врачей. На наших глазах электричка сменила старомодные паровички, возившие пригородные поезда по Савеловской железной дороге. На даче у Василенок мы часто встречались с целой плеядой молодых киноактрис и киноактеров, операторов и режиссеров. И на даче, и в городе, на квартире Василенко, мы собирались каждую неделю и очень весело проводили время, разыгрывая театрализованные шарады или танцуя до упаду.

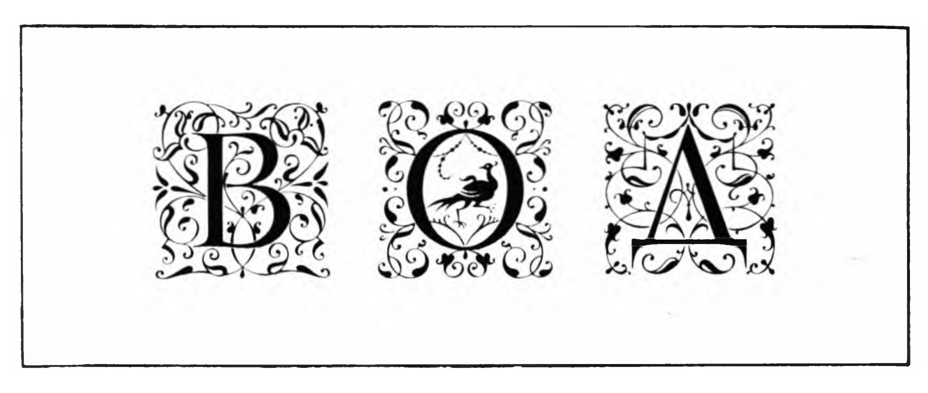
В те годы моя семья жила в очень стесненных жилищных условиях. Мастерской у меня еще не было. Летом, на даче, тоже не было отдельной комнаты для работы. Когда Василенки уезжали летом на юг, Владимир Харитонович предоставлял в мое распоряжение дачную мансарду, служившую ему кабинетом. Это было счастливое время, когда я мог сосредоточенно работать, ничем и никем не отвлекаемый от дела.

Несколько лет подряд мы жили на их даче все лето. Работалось здесь особенно продуктивно, и многие удачные работы родились именно здесь. В Шереметьевке были удивительные закаты. Небо становилось шафранным, огненные крылья перистых облаков ежеминутно меняли свою форму и окраску. Однажды небо было, как червонное золото, а надвигавшиеся грозовые тучи — иссиня-черными. В этот момент родилась мысль сделать заказанный мне в Музгизе «Реквием» Моцарта черным с золотом. Мысль эта зафиксирована в одном из первоначальных эскизов суперобложки с черным силуэтом Моцарта в золотом овале. В мечтах весь «Реквием» представлялся мне тогда отпечатанным золотом по черной бумаге, крашенной в массе. Золотой нотный стан — это должно было быть великолепно! Я понимал бессмысленность своих мечтаний — они были неосуществимы практически. Пришлось разыграть внешнее оформление на чередовании черного и белого: черная суперобложка, белый переплет, черный форзац и белый титульный разворот с черными картушами под белыми буквами заглавий: *Requiem — Реквием*.

С большим подъемом работал я над «Реквиемом». Мною двигала любовь к музыке Моцарта, к самой личности этого светлого человека и сочувствие к его трагической судьбе. Помимо пушкинского «Моцарта и Сальери», я читал в подлиннике очаровательную новеллу немецкого классика Мерике «Моцарт на пути в Прагу». Мне нужен был, по моему замыслу, силуэтный портрет Моцарта. В самом начале работы я столкнулся с тем, что, как это ни странно, силуэтов Моцарта не сохранилось. На всех известных мне портретах он был совершенно разный. Я обратился за помощью к И. Ф. Бэлзе. Игорь Федорович был автором очень интересного исследования о взаимоотношениях Моцарта и Сальери, знатоком эпохи и великим почитателем творчества Моцарта. Он указал мне литературу, и я наткнулся наконец на то, что мне было нужно,— карандашный рисунок современницы композитора, австрийской художницы Доры Шток, сделанный с натуры в 1789 году. Рисунок был превосходный, Моцарт был изображен в профиль. Но когда я начал рисовать силуэт, бережно сохраняя линию контура, профиль получился совершенно невыразитель-

ный, мало похожий на тот собирательный образ, который сложился в памяти от множества виденных ранее портретов Моцарта.

Никогда раньше я не рисовал и не вырезал силуэтов. Пришлось вникнуть в секреты этого интереснейшего искусства. Я принялся за пристальное изучение классических силуэтов XVIII—XIX веков и очень скоро понял, что все лучшие силуэтисты прибегают к утрировке резкости черт лица, добиваясь этим максимальной выразительности. Точно так же подходила к силуэтному портрету и наша современница Кругликова.



28. Инициалы для книги Т. Каптеревой «Веласкес и испанский портрет XVII века». 1955

Я стал рисовать профиль Моцарта со скульптурных бюстов, сравнивая их с рисунком австрийской художницы, и в конце концов пришел к тому силуэту, который изображен на суперобложке «Реквиема». История этой обложки имеет продолжение. Оригинал ее побывал на нескольких выставках советской книжной графики за рубежом. В Париже нашу выставку посетил М. В. Добужинский. Вначале он ходил по ней с ничего не выражающим лицом. Дойдя до рисунков Д. А. Дубинского, оживился и стал расспрашивать подошедшего к нему Б. А. Дехтерева, кто этот художник, молод ли он и т. д.,— ему понравились очаровательные рисунки Дубинского к «Чуку и Геку» и к «Голубой чашке» Гайдара. Осмотр выставки продолжался в сопровождении Дехтерева, дававшего пояснения. По его словам, мой «Реквием» тоже привлек благосклонное внимание Добужинского — вероятно, ему было приятно, что традиции «Мира искусства» продолжают жить в нашей графике.

Когда, возвратясь из Парижа, Борис Александрович рассказал мне об этом, я был безмерно счастлив: я всегда очень любил графику всех мирискусников, а графику Добужинского — в особенности.

Прошло много лет. Однажды мне понадобилось достать из книжного шкафа свой экземпляр «Реквиема» для фотографирования. Взяв его в руки, я испытал почти что мистический трепет: суперобложка превратилась из черно-белой в черно-золотую — такую, какой она представлялась мне в моих мечтах. Объяснялась эта чудесная метаморфоза очень просто. Обложка была покрыта недоброкачественным бесцветным лаком, порыжевшим от времени. Но в контрасте с черным фоном и черным силуэтом некогда белый овал и белые буквы стали выглядеть точь-в-точь как покрытые червонным золотом...

На протяжении целого десятилетия (с 1953 по 1963 год) я особенно много работал для Музыкального издательства, выполняя одновременно

заказы Детгиза и некоторых других издательств. После смерти Ильина я почти совершенно отошел от работы в Гослитиздате и все больше и больше книг делал для издательства «Искусство». Такая «смена вех» была не в последнюю очередь связана с тем, что с 1957 года началась работа над проектированием типографского шрифта, отнимавшая у меня почти все мое время и продолжавшаяся целых пять лет. Мне приходилось отказываться от многих заманчивых предложений, ограничивая себя теми книжными работами, преимущественно шрифтовыми, которые помогали шлифовать в надписях буквы русского и латинского алфавитов.

В 1955 году в издательстве «Искусство» готовилась к печати книга Т. П. Каптеревой «Веласкес и испанский портрет XVII века». Формат книги и ее структура были уже заранее продуманы, и я получил от молодого художественного редактора В. Д. Карандашова совершенно конкретное задание: надо было сделать рисунок переплета, титульный лист, несколько шмуцтитулов, заставки, концовки, инициалы. Мне предоставлялась полная свобода в выборе мотивов декора.

Вспомнилась прекрасная работа Д. А. Бажанова «Арена иберийского цирка», и захотелось ближе познакомиться с теми первоисточниками — испанскими книгами XVII века,— которыми, несомненно, пользовался высоко мною ценимый художник-оформитель. В те годы был еще жив друг и надежный советник всех художников-оформителей книг Дмитрий Николаевич Чаушанский. Я обратился к нему с просьбой показать мне красиво оформленные испанские книги XVII века. На следующий день мой стол в читальном зале отдела был завален грудой старинных книг в кожаных переплетах, тисненных золотом. Просматривая книгу за книгой, я был буквально ошеломлен строгой красотой их типографики и богатством орнаментального декора. Здесь было все необходимое и достаточное для оформления книги о Веласкесе. Орнаментальные заставки и концовки встречались двух родов: целиком гравированные на металле или составные, раппортные (акцидентный, наборный орнамент).

Так как мне предстояло рисовать орнамент для цинковых клише, я остановил свой выбор на образцах первого рода. Варьировать эти очаровательные арабески, приспосабливая их к нужным размерам заставок и концовок нашего издания, сочинять декор крупных инициалов и начертание прописных и курсивных букв кириллического алфавита в стиле ренессансной антиквы было для меня истинным наслаждением.

Книга, вышедшая в свет в 1956 году, побывала на нескольких выставках за рубежом и была замечена Альбертом Капром, который отозвался об ее оформлении как о «вполне современном». Похвалу эту я не мог полностью принять на свой счет: по справедливости она должна была быть отнесена и к редакторам — художественному и техническому (В. Д. Карандашову и Г. Я. Шебалиной), в сотрудничестве с которыми было оформлено немало хороших по тому времени книг.

КОНЕНКОВ

Попав впервые в Третьяковскую галерею в 1927 году, я был совершенно пленен скульптурами Коненкова. Посещая галерею и до и после войны, я непременно шел посмотреть еще и еще раз на его таинственных «полевичков» и «лесовичков», на изваянных из мрамора «Спящую» и «Юную» и на «Крылатую», вырезанную из древесного ствола. Они восхищали меня своей пластичностью не менее, чем скульптуры Майоля. Удивительно ли,

что, получив осенью 1954 года заказ от издательства «Советский художник» на каталог, афишу и пригласительный билет для выставки Коненкова в связи с его 80-летием и 60-летием творческой деятельности, я приступил к этой работе с радостным волнением?

По ходу дела мне пришлось побывать на квартире Коненкова, густо населенной его замечательными скульптурами, и познакомиться с ним самим — изумительным старцем с древней брадой «пра́зелень» и живыми, пытливыми глазами.

Это была его первая большая выставка после возвращения из Америки. Она открылась 4 октября в Доме художника на Кузнецком мосту, а 29 октября состоялось ее обсуждение, вылившееся в чествование Сергея Тимофеевича. Народу пришло видимо-невидимо, так что не только сидеть, но и стоять было тесно. Люди стояли вперемешку со статуями, а над морем голов возвышалась огромная беломраморная голова Коненкова — автопортрет, напоминающий микеланджеловского Моисея, законченный им только что, к выставке.

Все выступавшие говорили о Коненкове как о гордости русского искусства, сравнивали его работы с произведениями великих мастеров эпохи Возрождения и с антиками. Старик был очень взволнован и растроган таким искренним и всеобщим признанием. В коротеньком заключительном слове он сказал, что его особенно радует, что его работы так высоко оценены художниками. Все, стоя, бесконечно долго аплодировали ему, а он низко кланялся на все четыре стороны. Не хотелось расходиться по домам.

Прошло шесть лет. В начале 1961 года К. С. Кравченко попросила меня оформить написанную ею монографию о Сергее Тимофеевиче Коненкове. Я с радостью согласился. Надо было придумать суперобложку, переплет, титульный разворот и несколько шмуцтитулов. Макетирование книги оставалось за издательством «Искусство».

Когда эскизы оформления были готовы, одобрены автором монографии и издательством, Ксения Степановна предложила редактору книги Евгении Валериевне Нориной и мне отправиться к Коненкову, чтобы показать ему наш проект.

Ровно к назначенному часу мы собрались на Тверском бульваре и позвонили в дверь его квартиры-мастерской. Нам открыла молодая женщина в аккуратном белом переднике и попросила войти в просторный холл с высоким потолком. Навстречу нам спускалась по деревянной внутренней лестнице жена Коненкова Маргарита Ивановна. Пригласив нас сесть на резные деревянные кресла — всем нам хорошо известную работу Сергея Тимофеевича,— она удалилась, сказав, что сейчас сообщит ему о нашем приходе: он работает в мастерской. Обе дамы уселись, а я остановился в нерешительности перед оставшимся незанятым седалищем: кресло это было ни дать ни взять свернувшийся кольцами удав... Я органически не выношу змей. Ксения Степановна, правильно угадавшая по выражению моего лица испытываемое мною чувство, любезно уступила мне свое место (это был лебедь) и бесстрашно расселась на удаве...

Сергей Тимофеевич не заставил себя долго ждать и, появившись вдруг на пороге темного проема двери, ведущей из холла в мастерскую, окинул нас всех быстрым, пронзительным взглядом своих черных, как уголь, живых глаз. Это было явлением мельника из оперы Даргомыжского «Русалка». Всклокоченные седые волосы и борода, светлый парусиновый балахон, наподобие толстовки, такие же светлые брюки — все это делало сходство с оперным мельником особенно разительным. Мы вскочили со своих мест. Помедлив еще секунду, он быстрой, молодой походкой пересек холл

и стал здороваться с нами за руку. Ксения Степановна представила ему Норину и меня. Он предложил нам сесть. Сам сел на стул напротив нас и принял выжидательную позу. Ксения Степановна объяснила цель нашего прихода (известную старцу заранее).

Сильно волнуясь, я достал из папки и подал ему эскиз суперобложки. На ней я поместил фрагмент известной композиции Коненкова на Кремлевской стене — изображение головы Свободы. Маяковский написал об этом символическом образе:

Стена —
и женщина со знаменем
склонилась
над теми,
кто лег под стеной.

Коненков рассмотрел эскиз, держа в вытянутой руке, и, не задумываясь долго, сказал, что именно эту голову и следовало дать на суперобложку: «Это ведь *Гений Революции...*» И, помолчав, добавил торжественным тоном: «Мы всё предвидели...»

Почему «мы»? — промелькнуло у меня в голове. Что это? Мания грандиоза? Но он продолжал торжественно вещать: «Мы с Лениным задумали тогда монументальную пропаганду...»

Так вот что означало это «мы»,— подумал я с облегчением. Великий старец кивком головы утвердил чистый белый переплет с единственным словом «Коненков» и принялся разглядывать эскиз титульного разворота. Весь титульный шрифт был нарисован от руки моей гарнитурой, а на фронтисписе я поместил понравившийся мне больше других рисованных портретов Коненкова рисунок Фешина.

Ксения Степановна вытащила из сумочки фотопортрет Коненкова с седой бородой, сказав, что, по ее мнению, следует дать портрет более современный, чем фешинский, нарисованный очень давно. Коненков согласился с ней, сказав все тем же торжественным тоном: «Так и сделайте. Народ должен запомнить меня таким: мудрец, провидец».

Что касается всей шрифтовой части проекта, она была принята безоговорочно. Сергею Тимофеевичу понравился и запомнился тот шрифт, которым я изобразил его имя на афише и на каталоге выставки его произведений (об этом говорила мне Ксения Степановна). За истекшие с тех пор годы мой заголовочный шрифт созрел и отшлифовался, и я мог не краснеть за него.

Утвердив эскизы, Сергей Тимофеевич пригласил нас в мастерскую, показал свои последние произведения и довольно сердито сетовал на то, что Ксения Степановна не включила их в альбом репродукций, иллюстрирующих монографию. Среди них мне особенно запомнилась так называемая звучащая скульптура — композиция из нескольких коряг, довольно грубо сколоченных большими гвоздями (Коненков пояснил, что ему трудно стало делать все самому и что ему помогает в работе плотник). На эти коряги было натянуто несколько струн. Сергей Тимофеевич повертел ручку, приделанную сбоку, и струны издали нестройное звучание. Все сооружение было сделано по принципу «лиры», на которой играли на украинских ярмарках слепые старцы, лирники. Было здесь одно произведение, названное «числом звериным» — 666. Запомнились еще «Борьба пролетариата» (дракон, поражаемый человеком) и «Толстой уходящий» (совершенно реалистическая вещь). В заключение Сергей Тимофеевич показал нам клетку с живыми белыми голубями. Голубей подарили ему японцы, приехавшие в Москву, чтобы познакомиться с ним и его последними работами.

«Вот они их поняли и оценили»,— сказал он, бросив укоризненный взгляд на Ксению Степановну.

При нас покормил голубей пшеном, сказав: «Это голуби мира...»

На этом аудиенция была закончена. Поблагодарив Сергея Тимофеевича за все и почтительно распрощавшись с ним и с Маргаритой Ивановной, мы покинули его мастерскую, переполненные впечатлениями. Мы увидели здесь много работ, давно знакомых по выставкам, работ, прославивших имя Коненкова как одного из величайших ваятелей нашего времени. На одной из стен, занимая ее всю от пола до потолка, была укреплена знаменитая стела с «Гением Революции».

...Когда в 1980 году Ксении Степановны не стало, я пришел проститься с нею в дом Союза художников СССР на Гоголевском бульваре. Подымаясь по лестнице, услышал звуки тихой траурной музыки. Она исходила из динамика, скрытого внутри постамента огромной деревянной скульптуры Коненкова «Паганини». Звучащая скульптура... органная прелюдия Баха... Перед моим умственным взором возникла другая коненковская скульптура — удивительная голова Иоганна Себастьяна Баха с сомкнутыми веждами и блаженной улыбкой на устах, Баха, прислушивающегося к гармонии сфер.

В монографии о Коненкове Ксения Степановна приводит слова мастера: «...тема музыки для меня особенно значима. Чудесная власть гармонии и ритма всегда обогащала мой внутренний мир. Музыка двигала мой резец. Без музыки я не мыслю творческой жизни. Без нее нет фантазии и окрыленности» *.

Этими мыслями великого нашего современника, которые удивительно созвучны и моей душе, мне хочется закончить свой рассказ о Сергее Тимофеевиче Коненкове.

Еще несколько слов о работе над типографским воплощением монографии К. С. Кравченко о Коненкове. Заголовки разделов и глав в первом издании (1962) печатались устаревшим, некрасивым шрифтом, совершенно не вязавшимся с рисованными шрифтами титульного листа и шмуцтитулов. Произошло это поневоле — лучшего русского шрифта в венгерской типографии «Атенеум», где печаталась книга, не было. Меня ужасно огорчала эта дисгармония.

Во второе издание (художественными редакторами которого были Н. И. Калинин и Е. В. Зеленкова) удалось внести много существенных улучшений. Книга печаталась на этот раз в ленинградской типографии № 3 им. Ивана Федорова. Для печатания текста по моей настоятельной просьбе была применена Банниковская гарнитура, кг. 10 и 8. Заголовки разделов и глав печатались прописными не полужирного, как в первом издании, а светлого начертания, кг. 16 и 12. Таким образом была достигнута желанная соразмерность всех типографских и клишированных элементов набора.

Над улучшением типографской структуры книги отлично поработали и художественная и техническая редакции издательства. Не подвели на этот раз и печатники — отрадный пример возможности напечатать книгу на отечественной базе лучше, чем на зарубежной, если все участники ее создания отнесутся с любовью и должным старанием к своей доле в общем труде.

* Кравченко К. С. Сергей Тимофеевич Коненков. М., 1967, с. 36.

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ТИПОГРАФСКОГО ШРИФТА

Работа над проектированием типографского шрифта, получившего в дальнейшем наименование гарнитуры Лазурского, имеет свою довольно длинную предысторию.

В 1955 году в Дрездене вышла в свет книга Альберта Капра «Немецкое искусство шрифта» *. Летом 1956 года она появилась в продаже в Москве. Это была «первая ласточка», достигшая Москвы, из числа множества книг о шрифте, изданных за рубежом в послевоенные годы. Она тут же была куплена мною, и я с жадностью набросился сперва на иллюстрации, потом на чтение и конспектирование текста, а затем принялся переводить с немецкого целые фрагменты книги, показавшейся мне сразу заслуживающей самого пристального внимания. Когда я поделился своими восторгами с С. Б. Телингатером, он предложил мне написать рецензию на книгу Капра для журнала «Полиграфическое производство». Я написал ее в начале 1957 года, живя в Доме творчества им. Кардовского в Переславле-Залесском, где я работал над оформлением двухтомника трактатов Альбрехта Дюрера и над «Евгением Онегиным» с иллюстрациями Л. Я. Тимошенко **. Рецензия на книгу Капра была опубликована в ноябре этого же года.

Для меня лично книга Капра стала как бы первой ступенькой на бесконечной лестнице познания истории развития шрифтовой графики, восхождение по которой не закончилось и по сей день и, я надеюсь, прервется лишь с моим последним дыханием.

Вскоре я получил предложение от В. Н. Ляхова, работавшего вместе с Ю. А. Молоком над составлением второго выпуска сборника «Искусство книги», написать более подробно о книге Капра. В этой совершенно новой статье мне хотелось не столько прорецензировать книгу, сколько поделиться с читателями мыслями об искусстве шрифта, возникшими у меня при ее чтении. Вот некоторые из них:

«Я знаю на горьком опыте своей жизни, как трудно художнику (особенно молодому, начинающему) найти такую книгу, которая дала бы ему путеводную нить, ключ к пониманию искусства шрифта. Книг о шрифтах написано великое множество. Некоторые из них трактовали о древних надписях, высеченных на камне. Другие — о шрифтах рукописных книг средневековья. И те и другие были обычно рассчитаны на студентов историко-филологических факультетов, изучающих эпиграфику и палеографию как подсобные науки, обслуживающие историю. Были книги о типографском искусстве, в которых давались отрывочные и часто неточные сведения о типографских шрифтах, и книги по истории книгопечатания, где о шрифтах упоминалось лишь вскользь. Были, наконец, всякого рода альбомы, содержащие «образцы шрифтов». Последним художники-практики обычно отдавали предпочтение, так как находили в них готовые образцы современных шрифтов, пригодных для работы. Но именно в этих альбомах наряду с немногочисленными хорошими, породистыми шрифтами можно было встретить множество шрифтов-ублюдков, которые буквально наводнили собой рынок в конце XIX — начале XX века.

Как отличить хорошее от плохого? Где искать ключ к пониманию того, что хорошо и что плохо в безбрежном море шрифтов? Где найти образцы,

* Kapr A. Deutsche Schriftkunst. Dresden, 1955.

** Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. В 2-х т. Л.; М., 1957. Пушкин А. С. Евгений Онегин. М., 1958.

достойные подражания? Для меня давно было ясно, что ответы на эти вопросы нужно искать в истории шрифтов. Но где найти книгу, написанную для художников, в которой история шрифтов излагалась бы как часть общей истории искусств, где шрифты рассматривались бы как произведения искусства?» *

Такие книги уже существовали, но мало кто из наших художников моего поколения знал об их существовании, разве что понаслышке. Из книги Капра я впервые составил себе более или менее ясное представление о том возрождении искусства шрифта, которое началось в Англии в конце прошлого столетия. Оно было связано с именами художника Уильяма Морриса и каллиграфа и педагога Эдварда Джонстона. Моррис первым начал работать над воссозданием прекрасных типографских шрифтов эпохи Возрождения, Джонстон задался целью воскресить пришедшее в упадок искусство письма, изучая работы старинных мастеров и подражая им. Его книга, вышедшая в Англии в начале века и никогда не издававшаяся на русском языке, а потому почти совсем не известная у нас, была первенцем среди книг новейшего времени, говорящих о шрифте как о высоком искусстве. Она оказала огромное влияние на развитие искусства шрифта XX столетия на Западе, в частности — в Германии **. За полстолетия, отделяющего книгу Джонстона от книги Капра, в Германии основывались и процветали многочисленные школы письма, ставшие подлинными очагами культуры шрифта. Выходили в свет книги, затрагивающие отдельные вопросы истории, теории и практики возрожденного искусства шрифта. Среди них — много хороших. Но все еще не было книги, охватывающей все эти вопросы, подводящей итоги и намечающей вехи дальнейшего пути, книги, могущей служить наглядным пособием по истории шрифтов для художников, создающих шрифт.

29. Эскиз надписи на суперобложку. 1964

Опытом создания такой книги и стало «Немецкое искусство шрифта» Альберта Капра. Автор книги исходил из совершенно правильной мысли, что если для античного мира важнейшей, самой характерной формой шрифта был шрифт монументальной надписи, а для средневековья — шрифт рукописной книги, то сегодня это типографский шрифт, который всегда тоже является созданием художника, будучи первоначально написан, нарисован или награвирован его рукой, о чем у нас, на Руси,— и это мне хочется особенно подчеркнуть,— постоянно забывают или попросту не знают, с детской наивностью полагая, что наборные шрифты свалились с неба, существуют от века и не нуждаются в постоянной модернизации вместе с развитием культуры и техники.

Тема книги Капра — немецкое искусство шрифта,— казалось бы, ясно определяла ее границы. Но, вольно или невольно, автор далеко переступил

* Прекрасная книга о прекрасном искусстве.— В сб.: Искусство книги. Вып. 2. М., 1961, с. 239.

** Лишь несколько лет спустя знаменитая книга Джонстона *Writing & Illuminating & Lettering* (1906) в немецком переводе его ученицы Анны Симонс (лейпцигское издание 1928 года) была подарена мне моими новыми чешскими друзьями, и только тогда я смог наконец досконально изучить ее от начала до конца. С фундаментальными трудами Апдайка, Гауди, Стэнли Морисона и других английских и американских авторов я постепенно знакомился на протяжении 60—70-х годов.

за их пределы, и в этом я видел одно из самых больших ее достоинств. Немецкое искусство шрифта росло, крепло и приносило самобытные плоды, постоянно обогащаясь опытом соседних народов и, в свою очередь, обогащая их культуру опытом своих замечательных мастеров. Я находил подтверждение этому во всей иллюстративной части книги: она не была ограничена работами одних только немецких художников шрифта, а представляла собой обширное собрание лучших достижений многих стран и народов за 2000 лет — от античных монументальных надписей до современных рукописных, рисованных и типографских шрифтов. Будучи сам не только педагогом, но и талантливым художником книги и шрифта, Альберт Капр прекрасно знал, что именно надо знать об истории шрифтов художникам, занимающимся этим «изящнейшим из искусств» *.

Таким образом, книга Капра давала мне в руки ключ к понимаю эволюции шрифтов на Западе и достаточно широко освещала состояние шрифтового дела в середине нашего столетия. Кроме того, она указывала источники (преимущественно на немецком и английском языках), которые были использованы автором в его труде.

Все это крайне важно было для меня: в 1957 году Научно-исследовательский институт полиграфической промышленности пригласил московских художников книги принять участие в разработке новых рисунков наборных шрифтов. Мосховская подсекция художников книги рекомендовала для этой работы Г. С. Бершадского, И. Д. Кричевского, С. Б. Телингатера и меня. С нами были заключены договоры через Комбинат графических искусств МОХФ РСФСР. Кроме того, по непосредственному заказу института над проектами новых наборных шрифтов работали уже Н. И. Пискарев и П. М. Кузанян.

Сотрудниками НИИ разрабатывались для набора также рисованные шрифты двух умерших московских художников книги: Д. А. Бажанова и И. Ф. Рерберга. Титульный шрифт, носящий имя последнего,— работа Е. К. Глущенко, создававшаяся на основе алфавита, нарисованного Рербергом незадолго до его смерти — в 1956 году. Бажановская гарнитура, созданная М. Г. Ровенским на материале рисованных шрифтов Бажанова, была готова уже к 1955 году — Капр включил ее в свою книгу «Немецкое искусство шрифта» в качестве единственного примера русского современного шрифта.

Практически подготовительная работа над проектом моего наборного шрифта началась летом 1957 года — еще до подписания договора с Комбинатом графических искусств.

Задача, поставленная передо мной заказчиком — НИИполиграфмашем,— была сформулирована следующим образом: шрифт для набора классиков западной литературы в прямом светлом и наклонном светлом начертаниях на основе рисунков шрифтов эпохи Возрождения.

Мне предстояло проектировать одновременно целую серию алфавитов: четыре на кириллической и четыре на латинской основе, объединенных общими стилевыми признаками так называемой антиквы ренессансного типа с курсивом.

Прежде всего необходимо было ознакомиться с лучшими образцами современных типографских шрифтов. Небогатый ассортимент новых отечественных шрифтов был мне достаточно хорошо знаком — с ними я постоянно имел дело, работая в издательствах над оформлением книг. Я ре-

* Это выражение заимствовано мною из очаровательной книжечки испанского каллиграфа XVI века Хуана де Исиар *Arte Subtilissima*, вышедшей в свет в Сарагосе в 1550 году.

шил начать с изучения лучших современных наборных шрифтов, созданных на Западе.

В английской энциклопедии типографских шрифтов XX столетия * было представлено 500 наилучших, избранных из почти 5000 названий (!). Признаться, я был озадачен таким ошеломляющим изобилием. Сотрудница отдела новых шрифтов НИИполиграфмаша А. Н. Коробкова посоветовала мне познакомиться с проспектом всемирно известной английской фирмы «Монотайп», рекламирующей один из лучших своих шрифтов, созданных под эгидой Стэнли Морисона в 1929 году,— так называемый *Bembo type*. Проспект этот совершенно не был похож на те, что я привык видеть, работая в ВТП. В нем не было ничего от конструктивизма наших 20-х годов. Не было в нем и ничего кричаще-рекламного. Это была тоненькая брошюра в изящной белой обложке из плотной, слегка шероховатой бумаги, без иллюстраций. Набрана она была в строгой классической манере рекламируемым шрифтом Бембо. Сам шрифт, как явствовало из текста, был современной версией антиквы, награвированной в конце XV века болонцем Франческо Гриффо для венецианского издателя Альда Мануция, который напечатал им книгу «Об Этне» своего друга, поэта и ученого, кардинала Бембо. Современная гравировка и получила свое название от имени последнего. В конце проспекта был помещен миниатюрный медальон с тонко награвированным портретом бородатого кардинала и его сонет, набранный очень красивым курсивом Бембо типа венецианской «канчелларески». Высокой культурой веяло от этого скромного проспекта, текст которого был написан, несомненно, большим знатоком шрифтов эпохи Возрождения. Быть может, его автором был сам Стэнли Морисон — художественный руководитель фирмы «Монотайп»?

Так или иначе, я сразу же был увлечен мыслью создать и для нашей страны подобного рода шрифт ренессансного типа. В течение нескольких осенних месяцев просиживал я с утра до ночи в читальном зале Отдела редких книг Библиотеки имени Ленина. Сначала я изучил комплект ежегодника *The Fleuron*. В нем Стэнли Морисон и его немногочисленные сотрудники щедро делились результатами своих исследований, посвященных изучению шрифтов, которыми печатали свои книги итальянские и французские печатники XV и XVI столетий. Узнав из этих статей многое, дотоле мне совершенно не известное, о венецианских издателях Николаусе Йенсоне и Альде Мануции, об их французских последователях Этьеннах и о великих граверах-пуансонистах, создателях типографских литер по образцам письма лучших каллиграфов своего времени, я с жадностью набросился на первоисточники, большинство которых мне удалось разыскать в Ленинской библиотеке. Это были подлинные издания Альда-старшего. Этьеннов и гравированные книжечки нескольких итальянских каллиграфов.

Я изрисовал множество альбомов, копируя в четырехкратном увеличении на голубой миллиметровке буквы, гравированные Франческо Гриффо, Гарамоном и его учениками или написанные ширококонечным пером каллиграфами Тальенте и Амфиарео. Я был пленен красотой их антиквы и курсива, совершенством пропорций прописных, награвированных в подражание древнеримским и греческим монументальным надписям, и у меня сразу появилось намерение попытаться облагородить современный русский шрифт в том же духе, в котором это успели уже проделать задолго до нас художники шрифта XX столетия на Западе, следуя примеру старых мастеров Возрождения.

* Berry W. T., Johnson A. F. Encyclopaedia of Type Faces. L., 1953.

Мой замысел получил полную поддержку со стороны НИИ. Прежде чем приступить к практическому осуществлению поставленной перед собой хотя и ясной, но очень трудной задачи, мне нужно было обратиться и к истокам современного русского шрифта, глубже вникнуть в эволюцию форм кириллицы — от древнейших памятников письменности до реформы Петра Первого и типографских шрифтов елизаветинской поры. Многое я уже знал, основательно поработав в конце 40-х послевоенных лет над анализом начертаний и пропорций букв первопечатного «Апостола» Ивана Федорова и петровского гражданского шрифта.

О пропорциях букв «Остромирова Евангелия» — древнейшего памятника славянского письма XI столетия — мною было написано тогда же коротенькое исследование, нигде не публиковавшееся: в нем я подводил итог большой работы, задуманной еще до войны.

Работы по заграничным выставкам, которые готовила ВТП весной 1941 года, были внезапно прерваны войной; художники переключились на оборонную работу. Вечера оставались свободными — долгие вечера в ожидании ночных бомбежек. Вот тут я и взялся за работу, уже давно задуманную,— за обмеры шрифта красивейшего памятника древнерусской письменности — «Остромирова Евангелия». Подлинник был вне пределов досягаемости — он хранился в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Мне пришлось ограничиться факсимильными воспроизведениями отдельных страниц «Остромирова Евангелия» из редкого издания 1925 года — альбома Н. М. Каринского. К началу 1942 года, когда я был призван в действующую армию, я успел закончить все обмеры двух почерков основного текста евангельских чтений и сделать первую из задуманной серии таблиц образцов шрифта «Остромирова Евангелия».

Как часто, сидя где-нибудь в сыром блиндаже под Витебском или Оршей, или лежа в госпитале в Восточной Пруссии, или тоскуя по Москве в разрушенном Кенигсберге, где закончилась для меня война, я мечтал о продолжении этой работы, прервавшейся на самом интересном месте!

Не дивно ли? По окончании войны судьба забросила меня временно в Киев. И именно здесь, в том самом городе, где в 1056—1057 годах создавалось «Остромирово Евангелие», я написал летом 1947 года эссе, в котором резюмировал для себя самого результаты довоенных обмеров. Но анализ пропорций шрифта «Остромирова Евангелия» не был еще доведен мною до логического конца, хотя, измеряя буквы, я и тогда не мог не заметить их характернейшей особенности: некоторые из них — *Е, О, С* — очень узки. Иные примерно в два, а иные в три — три с половиной раза шире, чем *О* или *Е*. А некоторые, особенно широкие буквы *Ж, Ы*, большие юсы, шире самых узких в четыре раза и более. Конечно, я видел это уже и тогда, когда вычерчивал летом 1941 свой первый «образец», но не понимал еще со всей ясностью, какое огромное значение имеет заложенный в алфавите «Остромирова Евангелия» принцип разноширинности его знаков.

Приступая в 1957 году к проектированию типографского шрифта, я мог уже отчетливо сформулировать свое собственное отношение к этому основополагающему принципу древнейших форм нашего шрифта: помогли мне в этом и консультации добрейшей Галины Андреевны Банниковой, основная гарнитура которой была уже к этому времени закончена. Это был долгожданный первенец НИИполиграфмаша — Банниковская гарнитура. Ребенок оказался на редкость здоровым, красивым, вполне современным во всех отношениях, и, казалось бы, ему жить да жить. Тем более, что

его родная мать, Галина Андреевна Банникова, с великой любовью и терпением растила свое первое дитя, стараясь развить его как можно более всесторонне. Благодаря ее материнским заботам удалось дать ребенку возможность изъясняться не только по-русски, украински и белорусски, но и почти на всех языках Европы и других континентов, письменность которых базируется на кириллице или латинице. За несколько десятилетий Галине Андреевне удалось развить свою гарнитуру в диапазоне от 6 до 36 кегля в светлом и полужирном начертаниях, сделав ее, таким образом, поистине универсальной.

К великому сожалению, дело целой жизни этой неутомимой труженицы и высоко одаренного художника шрифта пропадает втуне: почти ни одна типография не берется печатать книги Банниковским шрифтом, ссылаясь обычно на отсутствие комплекта нужных для работы начертаний или кеглей... (Такова же судьба и других новых шрифтов, даже таких, которые, как и Банниковская гарнитура, давно получили высокую оценку не только внутри страны, но и за рубежом.) Именно из разговоров с Галиной Андреевной я окончательно убедился в неоспоримых преимуществах шрифтов, построенных на принципе разноширинности всех букв алфавита, как это было свойственно древним шрифтам не только восточной, кириллической, но и западной, латинской ветви, общим прародителем которых был древнегреческий шрифт.

Мастерами доброй пропорции называли у нас в старину кораблестроителей. Это прекрасное звание могли бы заслуженно носить и «строители» книги и типографского шрифта. Именно мастерами доброй пропорции были и наши древние краснописцы и первопечатники — Иван Федоров и Петр Мстиславец. И разве не добрая пропорция лежит в основе лучших типографских шрифтов нашего времени?

Найти правильное соотношение ширины к высоте каждой отдельной буквы, памятуя о том, как они будут жить вместе со всеми остальными буквами алфавита в строке и в полосе набора,— вот главная задача, стоящая перед проектировщиком типографского шрифта. Конечно, и рисунок шрифта, и та или иная насыщенность тонких и жирных штрихов играют здесь немаловажную роль, но решающее значение имеют все же основные пропорции: отношение ширины буквы к ее росту. Это особенно важно для русского шрифта, тяготеющего к сохранению маюскульных форм с их природной разноширинностью.

Если эта основная задача решена удачно, шрифт производит то приятное для глаза общее впечатление, зависящее от равномерно-ритмичного чередования белых и черных пятен, которое позволяет говорить о нем: «Это красивый шрифт» или «Этот шрифт легко читать», что, впрочем, одно и то же.

Для того чтобы найти свою добрую пропорцию, современному художнику необходимо знать историю развития не только всего алфавита в целом, то есть историю стилей, но и эволюцию форм каждой отдельной буквы. Думаю, что это одинаково справедливо как для кириллицы, так и для латиницы.

Что касается чисто технических проблем, возникавших передо мною в связи с тем, что я должен был считаться с особенностями шрифтов, предназначенных для линотипных машин, дотоле мне совершенно незнакомых, то здесь мне был дан из НИИ надежный консультант — один из старейших сотрудников института Анатолий Васильевич Щукин. Мы с ним прекрасно сработались, сразу же почувствовав взаимную симпатию, крепнувшую день ото дня.

В 1959 году мне исполнилось пятьдесят лет. Год этот выдался очень трудным для меня. Но он же принес мне и много радостей. С самого начала года мною был затеян большой цикл занятий по истории шрифтов с художниками цеха промграфики. Побудительным толчком к этому послужила Выставка чехословацкой книги, состоявшаяся в Москве, в декабре 1958 года. Внимание зрителей привлекли на этой выставке не только книги: стены ее были украшены множеством плакатов, поражавших как разнообразием шрифтов, так и чувством стиля и тем профессиональным мастерством, с которым эти шрифты были нарисованы или написаны. На вопрос о том, кто авторы этих плакатов, я получил очень меня удививший тогда ответ: студенты старших курсов специальной школы Франтишека Музыки. Затем меня познакомили с приехавшим в Москву в связи с чехословацкой книжной выставкой руководителем этой школы профессором Музыкой — умным и обаятельным собеседником, и с его аспирантом — художником книги Миланом Хегаром. Уже первые разговоры разъяснили многое. В дальнейшем профессор Музыка был так любезен, что сообщил мне в обстоятельном письме подробности, касающиеся его метода преподавания и программы обучения шрифту в его специализированной школе при Высшей художественно-промышленной школе в Праге.

В этом же 1958 году вышел в свет капитальный двухтомный труд Ф. Музыки *Krásné písmo* («Красивый шрифт») *. Его автор ставил перед собой задачу дать синтетическую картину эволюции латинского алфавита с момента его возникновения во всех его многочисленных формах и разновидностях — монументальных и скорописных, рукописных и типографических, книжных, акцидентных и орнаментально-декоративных. Но обязательно прекрасных по форме:

«В центре внимания в этой книге, предназначенной прежде всего для художников, графиков и любителей красивого шрифта, будет всегда красивый шрифт и эстетическая его сторона» **,— говорится в авторском предисловии.

Творцами этих шрифтов были и безымянные, но великие мастера, высекавшие надписи на вечных памятниках Древнего Рима, и скромные труженики — писцы средневековых скрипториев, и прославленные художники и каллиграфы эпохи Возрождения, и знаменитые создатели типографских шрифтов от начала книгопечатания до наших дней. Многие из них оставили нам собственноручные чертежи букв, рисунки, оттиски целых алфавитов, как, например, Альбрехт Дюрер или Лодовико Вичентино, Баскервилл или Бодони. Но в большинстве случаев эти алфавиты надо было составлять вновь, выбирая, перерисовывая или фотографируя отдельные буквы древних монументальных надписей, старинных манускриптов, рукописных и печатных книг, каталогов словолитен и рекламных изданий нового времени.

Эту поистине титаническую работу автору книги удалось совершить в сотрудничестве со своими учениками и ближайшими помощниками — Миланом Хегаром и другими. Получилось великолепное учебное пособие по истории латинского шрифта, не только дающее художнику, изучающему шрифт, практически необходимый минимум знаний, но и раскрывающее

* Читатели, интересующиеся вопросами методики преподавания дисциплины «шрифт» за рубежом, могут познакомиться с моей рецензией на эту замечательную книгу «Книга и школа профессора Ф. Музыки» в сб.: Искусство книги. Вып. 3. М., 1962, с. 330.

** Muzika F. Krasne pismo. Praha, 1958. Sv. 1, s. 11 (цитирую в своем переводе).

перед ним наглядную картину эволюции форм латиницы в наиболее прекрасных ее образцах.

С такими книгами в руках, как «Немецкое искусство шрифта» Альберта Капра и «Красивый шрифт» Франтишека Музыки, я чувствовал себя во всеоружии, приступая к своим лекциям. Что касается эволюции форм кириллицы, то мне приходилось иллюстрировать ее на гораздо более скудном материале, прибегая главным образом к таблицам с алфавитами собственного изготовления, накопившимся за предшествовавшие пятнадцать — двадцать лет работы.

Впоследствии одним из главных пособий по истории славянских шрифтов кириллицы стала для меня книга Васила Йончева «Шрифтът през вековете» (София, 1964).

Между тем кропотливая и многодельная работа над проектом типографского шрифта продвигалась очень медленно. Было бы слишком скучно подробно описывать все ее этапы. Да и те методы, которые были приняты у нас четверть века тому назад, сильно устарели. Мне хотелось бы только дать читателю, обычно совсем незнакомому с этой сферой деятельности художника, хотя бы самое общее представление о ней.

В старину, на заре книгопечатания, когда по всей Европе, то здесь то там, как грибы после дождя, начали возникать мастерские печатников, им самим приходилось заботиться об изготовлении типографских шрифтов. Металлические литеры отливались вручную. Образцами для них служили чаще всего буквы, написанные каллиграфами. Бывали случаи, когда гравер-пуансонист был одновременно каллиграфом, художником или золотых дел мастером.

Эта традиция держалась очень устойчиво на протяжении пяти столетий. И в первой половине XX века встречались еще такие художники-универсалы, которые сами умели гравировать типографские литеры, как, например, один из величайших мастеров нашего столетия американец Фредерик Гауди. Но чаще это был симбиоз двух лиц — художника и гравера. В качестве примера назову Германа Цапфа, работавшего в тесном сотрудничестве с пуансонистом Аугустом Розенбергером.

Во второй половине нашего столетия гравировальные машины почти совсем вытеснили граверов из этой сферы художественной деятельности: сменили их, не заменив,— сказал бы я, перифразируя Пушкина *.

Я должен был делать свой проект в расчете на гравировальную машину: рисовать сперва буквы восьми алфавитов (четырех латинских и четырех русских) в довольно крупном размере — 3—5 см ростом. Затем мои рисунки фотографировались, уменьшались до размеров печатного шрифта 10 кегля (рост очка литеры 1,5—2,5 мм), снова увеличивались фотопутем в двадцать раз, корректировались в этом размере и снова уменьшались. Эта процедура повторялась до тех пор, пока «малютки» не производили желаемого впечатления оттисков совершенно законченного печатного шрифта.

Прежде вся эта работа тончайшей корректировки наросованных или написанных пером букв находилась в руках гравера-пуансониста. Теперь она полностью легла на плечи художника-проектировщика — машина уме-

* В конце 60-х годов в Милане работал еще один отличный пуансонист — Руджеро Оливьери. Ему Мардерштейг поручил гравирование того «пушкинского» варианта моего русского текстового шрифта, которым в 1968 году был напечатан веронский Медный всадник». Оливьери гравировал и те алфавиты шрифта Данте, которые не успел довести до конца постоянный пуансонист Джованни Мардерштейга парижанин Шарль Мален.

ет только буквально повторить окончательно отшлифованные человеческой рукой очертания.

Специально сформированный Художественный совет по шрифтам, в который входили на паритетных началах представители НИИполиграфмаша и МОСХа, рассматривал и утверждал сперва эскизный проект, а затем и оригинал — по мере их готовности. На первом просмотре моего эскизного проекта (это было в марте 1959 года) он подвергся весьма суровой критике. Были высказаны диаметрально противоположные мнения: одни члены совета находили, что он «не современен» и «не оригинален», другие, наоборот, утверждали, что «это будет один из лучших шрифтов нашего времени». После продолжительных и довольно бурных дебатов эскиз все же был утвержден со множеством мелких поправок. Я сам не был удовлетворен курсивом и полностью переработал его к следующему, окончательному просмотру, состоявшемуся в январе 1960 года. Прошло полных девять месяцев, и я и мой консультант А. В. Щукин имели все основания надеяться, что «роды» будут нормальными, тем более что еще не вполне сформировавшемуся младенцу выпал на долю совершенно неожиданный успех за рубежом.

Дело в том, что весной 1959 года я принял участие в конкурсе, объявленном подготовительным комитетом лейпцигской международной выставки книжного искусства и графики (IBA-59). Участникам конкурса из разных стран предлагалось оформить типографским способом стихи своего национального поэта. Мною было выбрано стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Отдел новых шрифтов помог мне имитировать набор путем расклейки фотоотпечатков букв наиболее завершенной части эскизного проекта моей типографской гарнитуры — русскими прописными. Я рисовал их в духе тех благородных начертаний и пропорций, коими высекались надписи на триумфальных колоннах Древнего Рима эпохи Траяна. Мне казалось, что они как нельзя лучше соответствуют основному замыслу: трактовке этого стихотворения Пушкина как монументальной надписи. Ради этого же были сделаны существенные отступления от традиционной подачи текста «Памятника»:

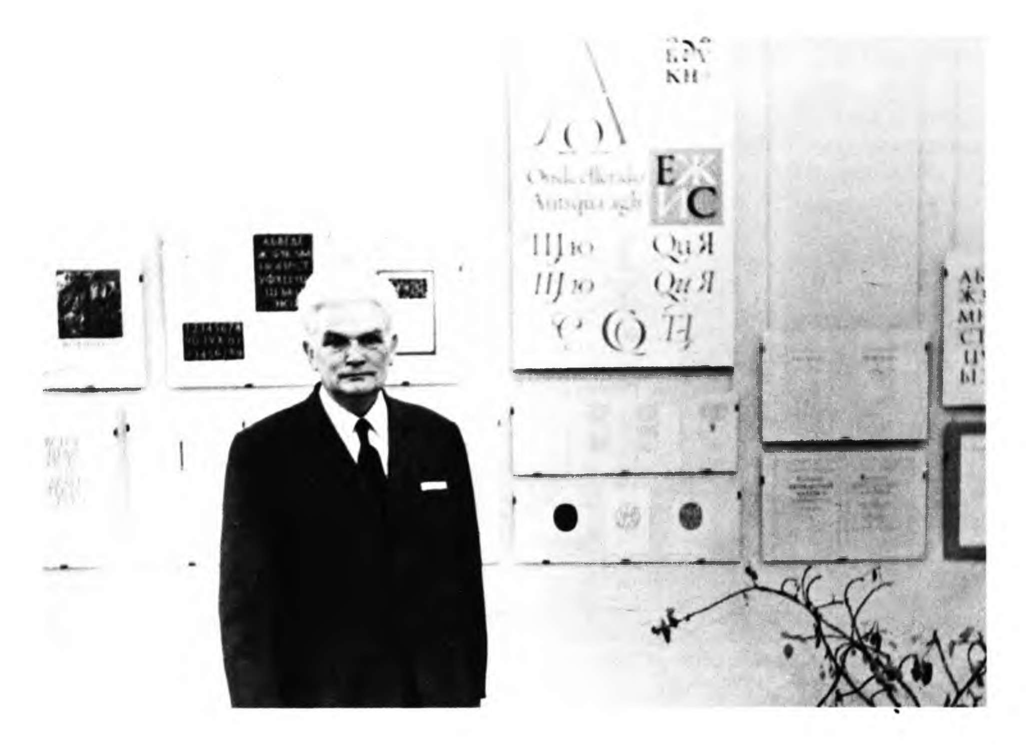
1. Весь текст стихотворения набран одними прописными буквами.
2. Нарушено строфическое членение текста,— он слит в единое целое.
3. Строки расположены по центральной оси полосы набора.
4. Отброшено заглавие (как и в пушкинском автографе). Оно заменено словами эпиграфа: *Exegi monumentum.*

Осенняя лейпцигская выставка IBA-59 принесла большой успех всем нам — московским художникам книги. Ей предшествовала Седьмая выставка книжной графики, открывшаяся в Москве летом и перевезенная затем в Лейпциг, где она была включена в состав Международной выставки книжного искусства.

Наша московская выставка в целом была награждена золотой медалью Магистрата города Лейпцига. Среди советских художников, награжденных золотыми медалями, были: В. А. Фаворский — по конкурсу графических произведений на тему «Миру — мир!», Д. А. Шмаринов — за иллюстрации к «Войне и миру» Л. Н. Толстого и к «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского, А. Д. Гончаров — за иллюстрации к Шекспиру, С. Б. Телингатер и И. И. Фомина — по конкурсу на лучшее оформление книги и я — по конкурсу на графический лист «Лучшее стихотворение страны» и за создание нового наборного шрифта.

Всем нам, участникам лейпцигской выставки, очень хотелось побывать на ней. Однако хлопоты об организации коллективной поездки в ГДР не

увенчались успехом. Что касается меня, то я все равно не смог бы поехать в Лейпциг: осенью 1959 года я тяжело заболел — у меня обнаружилась сильно запущенная базедова болезнь. Я лежал в постели в угнетенном состоянии духа, когда раздался телефонный звонок и Константин Михайлович Буров сообщил моей жене об успехе моей работы. Вслед за Буровым позвонил Дементий Алексеевич Шмаринов, только что вернувшийся из Лейпцига (он был членом международного жюри), и, подтвердив досто-



30. На Третьей выставке шрифта и орнамента московских художников книги. 1973

верность известия, поздравил с успехом, совершенно для меня неожиданным.

Мне предстояла неприятная операция на щитовидной железе. Но я воспрянул духом, поверив, что мой многолетний труд над проектом типографского шрифта не был напрасным. Операция прошла благополучно. Эскизный проект был утвержден художественным советом без меня — я все еще находился в Боткинской больнице. В это время, в больнице был объявлен строгий карантин и я томился более двух месяцев в ожидании его окончания, чтобы приступить к завершающему этапу моей работы над шрифтом.

В феврале 1962 года Художественным советом по шрифтам были утверждены все оригиналы, а к декабрю того же года я полностью закончил и все дополнительные знаки, необходимые для того, чтобы можно было набирать новой гарнитурой тексты на языках всех народов СССР, имеющих письменность на кириллической и латинской основе. Таким образом, работа над гарнитурой Лазурского отняла у меня почти полностью пять лет жизни.

ПУТЕШЕСТВИЯ

ГЕРМАН ЦАПФ. ПРАГА 1965

Имя Германа Цапфа, самого значительного каллиграфа нашего времени, было мне хорошо знакомо. Репродукции с его работ я видел в книгах о шрифте Альберта Капра, Виллу Тоотса и Олдржиха Главсы, вышедших в свет в 50-х годах. Цапф обратился к эстонскому каллиграфу Тоотсу с просьбой откорректировать начертания русских курсивных букв: немецкий каллиграф не был уверен в том, что им самим написанные буквы достаточно органичны по начертаниям и пропорциям, с точки зрения «русского глаза». Тоотс прекрасно писал ширококонечным пером не только латинские, но и кириллические курсивы. Однако, не считая себя знатоком русской шрифтовой графики, он из чрезмерной щепетильности (как это характерно для большого мастера!) обратился за помощью к своим московским друзьям.

В первой половине 1960 года я получил от Тоотса письмо, в котором он спрашивал, соглашусь ли я вступить в переписку по профессиональным вопросам, касающимся русского шрифта, с западногерманским художником-каллиграфом.

В июне того же года я получил первое письмо от самого Цапфа с вложенным в него алфавитом. Алфавит русских рукописных букв был нужен Цапфу для выполнения очень благородной задачи: ему было заказано написать каллиграфическим курсивом полный текст преамбулы Декларации Объединенных Наций на четырех языках — французском, английском, испанском и русском. Все буквы были написаны артистически. Видно было, что Цапф тщательно изучал доступные ему источники. Лишь немногие буквы нуждались в легкой корректировке.

В ответном письме я постарался, возможно деликатнее, указать на некоторые архаизмы и набросал карандашом возможные альтернативные начертания, выразив свое искреннее восхищение каллиграфией и типографскими шрифтами Цапфа — Микеланджело и Систина. Потребовалось еще обменяться двумя-тремя письмами, чтобы окончательно выяснить наилучшие варианты. В благодарность за помощь Цапф прислал мне свою изумительную по красоте книгу *Feder und Stichel* («Перо и резец»). На чистом листе перед титулом была дарственная надпись бисерным почерком: «Другу красивых букв Вадиму Владимировичу Лазурскому. Герман Цапф, Франкфурт на Майне».

Завязавшаяся профессиональная переписка на этом не заглохла. Мы обменивались книжными новинками, относящимися к интересующим нас обоих областям книжного искусства и шрифта, причем Цапф проявлял необычайную щедрость, и постепенно у меня образовалось довольно значительное собрание его трудов. Это дало мне возможность написать в 1962 году обстоятельную статью о его творчестве, опубликованную (пять лет спустя!) в нашем сборнике «Искусство книги» *.

В 1965 году я получил приглашение в Прагу на международную конференцию, посвященную проблемам современного книгопечатания. К ней была приурочена выставка работ двух крупнейших проектировщиков шрифта — Адриана Фрутигера, автора шрифта Универс (Париж), и Германа Цапфа **. Фрутигер, к сожалению, не смог приехать. С Цапфом же

* Вып. 4 (1961—1962). М., 1967.
** Выставка работ Фрутигера и Цапфа открылась 1 октября 1965 года.

мы впервые встретились и узнали друг друга именно здесь, в Праге. Он выглядел моложе своих сорока шести лет, был довольно высок ростом, сухощав, строен, очень гладко причесан и чрезвычайно сдержан в проявлении чувств. Целую неделю мы ежедневно встречались на выставке Фрутигера — Цапфа, вместе посещали многочисленные музеи, осматривали достопримечательности старой Праги. В огромном Музее чешской письменности, разместившемся в бывшем Страговском монастыре в Градча-

31. На выставке эстонских художников шрифта в Таллине (слева направо: П. М. Кузанян, В. В. Лазурский, В. К. Тоотс). 1970

нах, Цапфу и мне предложили расписаться в толстой, сохранившейся с давних времен книге почетных посетителей монастыря. В ней расписались в свое время лорд и леди Гамильтон. Рядом с их подписями красуется имя адмирала Нельсона...

Цапф не ограничился только именем. В одно мгновение он начертал с изумительной виртуозностью целый алфавит, пользуясь разноцветными авторучками, извлеченными из аккуратного футлярчика, всегда носимого в кармане пиджака.

В другой раз известный чешский художник Карл Сволинский, с которым я познакомился еще в 1964 году в Лейпциге, и его жена Мария свозили меня и Цапфа на своей машине в Ждяр (Южная Моравия), где в старинном замке, расположенном на живописном берегу реки Сазавы, развернута великолепная экспозиция Музея книги. В отличие от пражского Музея чешской письменности, представляющего собой богатейшее собрание рукописей, книг, документов, изобразительных материалов, относящихся к истории чешской литературы, ждярский музей — настоящий музей книжного искусства всех времен и народов: огромная коллекция красивейших манускриптов и печатных книг. Ни до того, ни после мне не приходилось видеть одновременно в открытой экспозиции такого количества знамени-

тых иллюстрированных и не иллюстрированных книг, прекрасных образцов каллиграфии допечатного периода и шедевров типографского искусства за пять столетий существования книгопечатания, красивых переплетов, титульных листов, книжных разворотов и колофонов. Здесь же нам показали большую коллекцию работ недавно умершего современного чешского художника книги и шрифта Олдржиха Менхарта, переданную музею вдовой мастера Марией Менхартовой.

Замечу здесь, в скобках, что перед самым отъездом из Праги я посетил по приглашению пани Менхартовой дом на Малой Стране, где жил и работал знаменитый каллиграф. Сводил меня к ней Милан Хегар. Пани Менхартова угощала нас кофе с печеньями, усадив меня в кресло, на котором сиживал ее покойный муж. На прощанье я был осчастливлен бесценным подарком — книгой Менхарта «Наука о шрифте».

По возвращении из Ждяра в Прагу чета Сволинских принимала Цапфа и меня в своем двухэтажном особняке на Заторце, дом № 13. Они водили нас также на оперу Сметаны «Проданная невеста», разыгранную в Народном дивадле в декорациях Карла *. Побывав на его родине — в Южной Моравии,— я мог судить о том, как природа и народное творчество этой прекрасной страны правдиво и точно запечатлелись в жизнерадостных красках костюмов и декораций спектакля.

В незабываемом путешествии в Ждяр, кроме Карла и Марии Сволинских, принимали участие редактор пражского журнала *Typografia* Станислав Соучек и один из самых талантливых чешских художников книги Олдржих Главса. Оба они уделили Цапфу и мне очень много времени и внимания. В Вышеграде (пражском некрополе) они показывали нам старые и новые погребения с превосходно высеченными на камне надписями, вызывавшими восторг не только у меня, но и у Цапфа, успевшего уже побывать в Италии и видевшего там несравненные надписи Древнего Рима и флорентийских надгробий эпохи Возрождения. Водили они нас и в собор святого Вита, и в словолитню «Графотехна», и в мастерскую художника Троупа, рисунки которого украшают известную книгу О. Главсы «Латинские типографские шрифты». Развлекали феерическим представлением в театре «Латерна Магика». Возили, наконец, в исторический замок Карлштейн, кормили отменно вкусными обедами и поили замечательным чешским «пивечком»...

Девять дней в Праге, сказочно красивом городе, удивительным образом сохранившем весь свой старинный облик, пролетели как сон. Ежедневные встречи с Германом Цапфом незаметно сблизили нас. При первой встрече Цапф показался мне чрезмерно корректным, даже сухим и малообщительным человеком. Впечатление это было совершенно ошибочным. При более близком знакомстве очень скоро обнаружились другие, сокровенные черты его мягкой, доброжелательной натуры, черты, о которых я мог догадываться и раньше, читая его прелестную автобиографическую книжечку «Об алфавитах».

Работая в 1957—1962 годах над проектом своей гарнитуры, я пытливо вникал в особенности множества современных типографских шрифтов, созданных в послевоенные 50-е годы. Среди них особенное восхищение вызывали у меня шрифты Германа Цапфа. Мне казалось, обладай я его удивительным мастерством, и у меня могло бы получиться нечто подобное. Как это объяснить? В его понимании пластики букв было нечто родствен-

* В его же декорациях эта опера была поставлена в московском Большом театре в 50-х годах.

ное моим собственным ощущениям, и мне казалось, что душевный склад этого человека должен быть близок моему собственному. В какой-то степени это предощущение оправдалось. Во всяком случае, расставались мы друзьями.

Цапф много расспрашивал меня о нашей жизни в годы войны — как и я, он был ее участником. Но в отличие от меня он не был фронтовиком, а просидел почти всю войну в оккупированной Франции, в одном из замков на Луаре, изготовляя топографические карты, а в часы досуга (были и часы досуга!) рисовал бабочек и цветочки, которых было множество на поросшем травой внутреннем дворе его тихой обители. Мои рассказы о том, что я увидел, пройдя в пешем строю по выжженной земле от самой Москвы через «зону пустыни», в которую была превращена Смоленщина, по топям и лесам разоренной Белоруссии, произвели на него большое впечатление. Еще совсем недавно мы были врагами. Неужели нашим сыновьям, родившимся уже после второй мировой войны, вновь предстоит, зарывшись в землю, стрелять друг в друга?

Мысль эта казалась одинаково ужасной нам обоим. И, прощаясь в Праге, мы обещали друг другу делать все от нас зависящее, чтобы не могла повториться война между нашими народами.

По возвращении в Москву я получил от Германа письмо, в котором содержались его впечатления от нашей встречи в Праге. Как и раньше, оно было очень сдержанным. Но теперь я чувствовал за этой сдержанностью всю ту теплоту, которую он не привык выплескивать наружу, напоказ людям.

Снова мы встретились с ним в самом начале 1968 года. На этот раз — в Италии.

ЛЕЙПЦИГ 1964. НОВЫЕ ДРУЗЬЯ

Но первая моя поездка за рубеж состоялась в октябре 1964 года. В Лейпциге праздновалось 200-летие Высшей школы графики и книжного искусства. На юбилейные торжества приехали гости из социалистических стран и из стран Западной Европы. Из Москвы были приглашены А. Д. Гончаров, С. Б. Телингатер и я.

Мы выехали из Москвы скорым поездом и прибыли в Берлин 6-го вечером.

7-го в Берлине праздновали 15-летие ГДР. Город был украшен флагами и лозунгами, среди которых особенно бросался в глаза один: «ГДР — страна молодости». Глядя на манифестацию, можно было убедиться в справедливости этих слов: Берлин был переполнен молодежью.

Мы увидели ее в праздничном наряде, веселую и жизнерадостную, длинноногую, хорошо и ярко одетую.

В центре Берлина оставалось еще очень много пустырей, на месте которых были разбиты газоны — следы незалеченных ран.

Празднование 200-летия лейпцигской Высшей школы графики и книжного искусства (прежде она называлась Академией художеств) началось 8 октября в большом зале Старой ратуши. Учениками консерватории была исполнена оркестровая сюита И. С. Баха № 2 *h-moll*.

Речи произнесли обер-бургомистр Лейпцига Вальтер Крессе, представитель Министерства культуры ГДР и ректор Высшей школы профессор Мюллер. Закончилось торжественное заседание концертом для трубы Телемана (тоже старинная музыка). Все это происходило в зале, где хранятся

клейноды города Лейпцига: его старинное знамя, белое с голубыми диагональными полосами и гербом посередине, меч и ключи,— а со стен, отделанных дубом, улыбаются из прошлых веков отцы города в белых париках и темных камзолах.

Затем нас пригласили на обед в подвальный этаж Новой ратуши. Здесь завязались первые знакомства. Мы сидели за одним столом с двумя чехами — ректором пражской Высшей школы прикладных искусств Эккертом и профессором этой же школы художником Карлом Сволинским, работы которого я давно и хорошо знал. Захотел с нами сидеть и «гость № 1» — сам Ян Чихольд, приехавший из Базеля с супругой. Разговор шел главным образом на немецком языке, перемежаясь русской и чешской речью. К столу было подано белое вино, и атмосфера сразу же установилась самая дружеская. Ян Чихольд — человек 62 лет, автор нашумевшей на весь мир книги *Die Neue Typographie* *, написанной им в конце 20-х годов, один из основателей того движения в области культуры и искусства 20-х годов, которое у нас называли «конструктивизмом». Он хотел познакомиться с нами прежде всего потому, что Телингатер и я были лично знакомы с Эль Лисицким (Телингатер на протяжении многих лет, я в последние месяцы жизни Лисицкого). К концу обеда Чихольд настолько расположился в нашу пользу, что сказал о себе: «Я ведь бравый солдат Швейк»; он уклонялся от воинской повинности, когда жил в Германии, и внешностью действительно напоминал Швейка, снявшего с себя австрийский мундир и облачившегося в светло-серенький в мелкую клеточку костюм.

Под круглой, очень свежей для его возраста физиономией с живыми, хитрыми глазками красовался пышный бант-киса золотистого цвета, а над ней — круглая пасторского типа шляпа. Держа в любую погоду свой зонтик под мышкой и отвлекаясь на каждую встречную молодую особу, он так быстро бегал по улице, что мы едва поспевали за ним. Жена называла его не иначе, как «мой Чихольд».

После обеда нас пригласили в Высшую школу — огромное здание бывшей Академии художеств, где должно было состояться открытие выставки ученических работ и ретроспективной выставки работ педагогов за 200 лет. Перед открытием ректор принимал поздравления и подарки. Он стоя встречал гостей в парадном вестибюле. А. Д. Гончаров, С. Б. Телингатер и я ждали очереди, чтобы вручить ему адрес, оформленный студентами Московского полиграфического института. К ректору подошел высокий, худой, очень стройный человек в светло-сером костюме, с тонкими чертами лица. В руках он держал книгу. Сопровождавший нас Альберт Капр произнес вполголоса: «Обратите внимание: это Джованни Мардерштейг — быть может, самый выдающийся типограф нашего времени. Он владелец знаменитой „Оффицины Бодони“ и очень богатый человек, миллионер».

Вечером того же дня, в пленарном зале совета Новой ратуши, обер-бургомистр города Лейпцига Вальтер Крессе устроил прием в честь гостей, приехавших из разных стран на юбилей Высшей школы. Он произнес краткую речь, в которой призвал всех собравшихся к дружескому общению. Мы, москвичи, оказались неожиданно для себя притягательным центром для многих, приехавших с Запада художников и издателей. К нам подходили и знакомились с нами такие знаменитости, как Ганс Шмоллер (технический директор «Пингвин Букс», Англия), Брор Цахриссон (ректор Стокгольмского графического института). Ян Чихольд приветствовал нас, как старых знакомых. Наконец подошел знакомиться и «миллионер»

* Tschichold J. Die neue Typographie. B., 1928.

Мардерштейг. На вид ему можно было дать не больше шестидесяти лет. Его сопровождал Мардерштейг-юниор — сын и наследник, красивый молодой человек лет двадцати.

Знакомясь, иностранцы вручали нам свои визитные карточки. Если на визитной карточке Яна Чихольда были перечислены все его заслуги и награды (он был и почетным членом лондонского «Дабл-краун-клаба», и златомедалистом Американского института графических искусств в Нью-Йорке, и почетным членом французской «Сосьете типографик»), то на визитной карточке Джованни Мардерштейга значились только его имя, фамилия и адрес: Виа Марсала, 39, Верона.

Работа симпозиума, посвященного современным проблемам книжного искусства, началась 9 октября в актовом зале Высшей школы. Первый, основной доклад был прочитан Яном Чихольдом на тему: «Значение традиции в типографском искусстве».

Все места заблаговременно были заняты приглашенными, а студентам Высшей школы пришлось стоять вдоль стен и тесниться у входов. Зал был набит до отказа — всем хотелось увидеть легендарного «красного Яна», лейпцигского уроженца, о котором помнили здесь не только как о педагоге, но и как о журналисте, писавшем в прогрессивных местных газетах под именем Иван Чихольд репортажи о процессе Димитрова.

В своем докладе Чихольд ниспроверг все то, что утверждал в книге *Die Neue Typographie*, и утвердил то, что ниспровергал в 20-х годах, заявив в заключение, что учиться следует на образцах, созданных старыми мастерами, а не на работах экспериментаторов его поколения...

Когда он закончил свою речь, зал зашумел, как разворошенный улей. Молодежь ожидала встречи с революционером-новатором баснословных 20-х годов, рупором идей Баухауза, а услышала хвалу первопечатникам эпохи Возрождения и утверждение, что без традиций нет культуры. Молодежь была разочарована. Еще больше речь Чихольда разочаровала тех, кто, как и он сам, делали в 20-х годах революцию в области книжного искусства. Соратник Эль Лисицкого С. Б. Телингатер, весь красный и возбужденный до крайности, подбежал ко мне с восклицанием: «Ведь он же ренегат!» Впоследствии Соломон Бенедиктович переосмыслил эволюцию взглядов Чихольда и не высказывался о нем так резко.

Что касается меня, то я был очень доволен содержанием доклада, так как думал о «новом» и «старом» примерно то же, что и сам докладчик. Подойдя к Чихольду и пожав ему руку, я сказал: «Вы были и остаетесь *enfant terrible* XX века». Чихольд радостно засмеялся — эти слова доставили ему явное удовольствие. На другой день я получил в награду за свое *mot* текст доклада, отпечатанный на ротапринте, с автографом Чихольда и датой: 10.10.64 *.

Перед разъездом гостей из Лейпцига, прощаясь со мной, фрау Чихольд спросила, какую именно из книг, написанных Яном, мне особенно хотелось бы иметь. Не задумываясь, я ответил: «Разумеется, *Die Neue Typographie.* Если только это возможно!» «О! — сказала Эдит.— Боюсь, что это совершенно невозможно: я не уверена, сохранился ли у Чихольда хоть один экземпляр этой книги, который он мог бы подарить. Но я непременно спрошу у него».

По возвращении моем в Москву я вскоре получил по почте эту уже ставшую библиографической редкостью книгу с дарственной надписью на

* Доклад Яна Чихольда был переведен мною и опубликован впервые на русском языке в сб.: Искусство книги. 1965—1966. Вып. 6. М., 1970.

немецком языке: «Вадиму Лазурскому на дружескую память о Яне Чихольде. Лейпциг, 8 окт. 1964 *».

Как выяснилось в кулуарных разговорах, мысли, высказанные Чихольдом, пришлись по душе не только мне, но и Мардерштейгу. Мне очень захотелось показать ему свой проект типографского шрифта. Мнение Мардерштейга мне было особенно интересно узнать потому, что сам он создал превосходный шрифт Данте ** на том же исходном материале, на котором пытался сделать это и я,— на основе изучения римских монументальных надписей и шрифтов итальянских художников и каллиграфов эпохи Возрождения. Случай представился на следующий день. Мы встретились снова на симпозиуме.

Я показал Мардерштейгу фотоуменьшения своего проекта типографского шрифта, оттиск пушкинского «Памятника» и титульный лист книги М. В. Алпатова об иконе Успенского собора Московского Кремля «Апокалипсис», недавно вышедшей из печати. Мардерштейг был изумлен тем, что современный русский шрифт может быть построен на образцах итальянского Возрождения. Он нашел, что мой опыт удался. Завязался очень интересный разговор об Аполлодоре Дамасском, Альде Мануции и Франческо Гриффо из Болоньи, о каллиграфе Тальенте и других славных мужах, имена которых известны сегодня столь немногим, что и поговорить о них не с кем. Естественно, что после этого разговора мы оба почувствовали друг к другу нежность неизъяснимую. Мардерштейг пообещал прислать мне из Вероны свой труд, посвященный исследованию жизни и творчества Франческо Гриффо, а я ему подарил оттиск «Памятника» и обещал выслать из Москвы «Апокалипсис» Алпатова.

В нашей беседе, происходившей на немецком языке, принимала живейшее участие и очень милая жена Мардерштейга Ирми, моя ровесница. С этого и началось, собственно, мое знакомство со всей семьей Мардерштейгов.

В тот же день вечером я сидел рядом с ними за общим столом в загородном ресторане в Маркклееберге. Вокруг танцевали недавно вошедшую в моду летку-енку. Чихольд лихо отплясывал с молоденькими венгерками — студентками Высшей школы. Студенческим балом заканчивались юбилейные торжества. Мардерштейг-юниор, Мартино, весь вечер просидел за столом, расспрашивая меня о стандартах бумажных форматов в Советском Союзе (!). Его интересовало, можно ли из нашей бумаги получать книжные форматы, основанные на пропорциях золотого сечения. Меня, правду говоря, изумила серьезность Мартино — в его возрасте я больше всего на свете любил танцевать.

На следующий день Мардерштейги уезжали из Лейпцига. Совершенно неожиданно я получил от них прощальный подарок. Его принес Мартино. Увидев красиво орнаментированный серо-зеленый футляр, я сразу вспомнил, как Мардерштейг-старший вручал точно такой же ректору Высшей школы в первый день юбилейных торжеств. Я не мог удержаться, вынул книгу из футляра, раскрыл ее и прочел на авантитуле: *Feliciano. Alphabetum romanum.* Это была книга Джованни Мардерштейга о Феличе Феличиано, веронском археологе и каллиграфе, написавшем в 1460 году трактат о древнеримском шрифте. Книга удивительной красоты, в переплете из натуральной кожи, с золотым обрезом, отпечатанная шрифтом Данте на тряпичной бумаге ручного изготовления. Мало того — на чистом листе

* Дата нашего знакомства.— *В. Л.*
** Им была напечатана виденная мною в Москве книга Боккаччо «В похвалу Данте».

перед авантитулом красовалась собственноручная дарственная надпись Мардерштейга по-немецки: «Вадиму Лазурскому на память о Лейпциге и Гриффо. Дж. Мардерштейг, 11.X.64».

Я не верил своим глазам. Получить такой подарок — какое неожиданное счастье!

По возвращении из Лейпцига в Москву я навел по просьбе Мардерштейга справки о том, какие именно книжечки итальянских каллиграфов есть в собрании отдела редких книг Ленинской библиотеки. В беседах, происходивших между нами в Лейпциге, я упоминал имена Тальенте и Амфиарео, подлинные книжечки которых мне приходилось изучать, когда я работал в Ленинской библиотеке над проектом своей гарнитуры. Мы обменялись несколькими письмами на эту тему.

ИТАЛИЯ. ДЖОВАННИ МАРДЕРШТЕЙГ

В конце 1965 года я получил от Мардерштейга письмо, положившее начало нашей дружбе, крепнувшей год от года и продолжавшейся до самой смерти Джованни в 1977 году. Привожу его полностью:

«Позитано. 17.X.65.

Мой дорогой Вадим!

Прошел уже год с тех пор, как мы виделись, а мне кажется, что это было совсем недавно — так отчетливо и живо воспоминание о нашей встрече. Такой глубокой и незабываемой симпатии, одинаково непосредственной и сильной у Ирми, Мартино и меня, мы никогда раньше не испытывали.

У всех нас большое желание встретиться с Вами в недалеком будущем. Как это осуществить? Мне хотелось бы сделать красивое издание русской поэзии: по-русски и по-итальянски. Русский текст я хотел бы напечатать Вашим новым шрифтом, итальянский, быть может, моим шрифтом Данте. К сожалению, лишь немногое хорошо переведено с вашего языка на итальянский. Я имею в виду в первую очередь лирику нашего времени. У меня есть том стихов Бориса Пастернака по-итальянски, и я нахожу эти стихи прекрасными.

Не сможем ли мы сделать совместно такое издание этих стихов (или избранных стихотворений, может быть — связный цикл)? Гравировал же Бодони русские шрифты! Почему не печатать здесь вашими шрифтами?

Я хотел бы приобрести 50 килограммов Вашего шрифта (в кегле 14 пунктов). Нельзя ли сделать этот заказ через русское посольство в Риме? Но для того чтобы печатать, Вы должны приехать в Верону править корректуру и наблюдать за печатанием русским шрифтом. Естественно, Вы были бы в Италии нашим гостем. Ручной пресс стоит в нашем доме, и найдется комната, в которой Вы сможете жить. Пожалуйста, обдумайте мое предложение. Если Вы можете предложить что-нибудь лучшее, напишите мне, пожалуйста. У меня есть приятельница, мать которой была русской и которая перевела Крылова на итальянский язык; она поэтесса и могла бы переводить и лирику.

Мы все чувствуем себя хорошо. Я очень перетрудился, но хорошо отдохнул здесь, у моря, к югу от Неаполя. Еще тепло, как поздним летом. Мартино сейчас на большой книжной ярмарке во Франкфурте. Ирми ждет меня на этой неделе в Вероне.

Желаю Вам всего наилучшего. Сердечно преданный Вам

Ваш Джованни»

Легко представить себе, какую радость и какое волнение я испытывал, читая это милое письмо. Но что я мог ответить на него?

Пришлось написать, во-первых, что мой шрифт не отлит еще в металле и что произойдет это не раньше 1966 года. Во-вторых, что это линотипный шрифт, а вариант для ручного набора не предусмотрен, что он спроектирован в расчете на осуществление лишь в четырех кеглях: 8, 9, 10 и 12 пунктов, 14-го же кегля нет и не будет вовсе. Что касается титульного шрифта, который Мардерштейг видел в книгах Алпатова и Свирина, то он существует только как рисованный, репродуцированный с помощью фото (офсетная печать). Будет ли он когда-нибудь воплощен в металле — неизвестно. И, наконец, мой шрифт далеко не так хорош, как его Данте.

Робкая надежда на осуществление мечты целой жизни — побывать в Италии — была все же заронена в душу. И я закончил свое ответное письмо словами:

«Мне совершенно незачем писать Вам, с каким удовольствием я принял бы Ваше дружеское приглашение приехать в Верону. Быть может, это и станет возможным в будущем году. Во всяком случае, я обдумаю все это и напишу Вам еще».

Однако чем больше я обдумывал, тем менее реальной представлялась мне прекрасная затея моего веронского друга.

В сентябре 1966 года я получил письмо от Альберта Капра, который писал, что встретился в мае этого года с доктором Джованни Мардерштейгом и разговаривал с ним о моих работах; Мардерштейгу было известно, что дело с моим типографским шрифтом не двигается вперед. Он высказал будто бы даже желание награвировать мой шрифт в Италии в нужном ему кегле для ручного набора и напечатать им одно из произведений Пушкина.

Это известие воскресило вновь почти совсем угасшие надежды, и я поспешил написать Мардерштейгу, что могу наконец прислать ему образец моего типографского шрифта, пробные матрицы которого в десятом кегле были к этому времени готовы.

Между тем Альберт Капр приехал в Москву по делам, связанным с предстоящей очередной Международной выставкой книжного искусства в Лейпциге (IBA-71). Он попросил пригласить меня в качестве переводчика на совещание в Комитете по печати. После обсуждения ряда организационных вопросов Капр сообщил, что виделся недавно со всемирно известным итальянским типографом и издателем Джованни Мардерштейгом, который просил поставить в Москве вопрос о его желании напечатать в Вероне стихи Пушкина на русском и итальянском языках в сотрудничестве с московским художником Лазурским, использовав для этого спроектированный последним русский типографский шрифт. Капр получил устное заверение, что Комитет поддержит инициативу итальянского издателя.

К новому году я получил из Вероны лишь лаконичное поздравление, отпечатанное типографским способом, не содержавшее ничего, кроме обычных пожеланий счастья. Но внутри была столь же лаконичная приписка рукой Мардерштейга, очень меня взволновавшая: «До свидания в 1967!»

Только в начале апреля пришло долгожданное письмо, в котором раскрывался тайный смысл интригующей приписки. Мардерштейг писал, что «приготовил мне сюрприз»: в «Оффицине Бодони» набран и отпечатан шрифтом Данте новый поэтический перевод на итальянский язык «Медного всадника» Пушкина (пробный оттиск выслан мне отдельным пакетом). Мардерштейг хочет награвировать в Италии мой русский шрифт в 14 кегле и напечатать им и своим шрифтом Данте русско-итальянское издание

пушкинской поэмы. Мой приезд в Италию будет совершенно необходим для корректировки набора и совместного печатания билингвы.

«Речь идет об идеальном случае,— писал Мардерштейг в заключение,— ради которого я иду на жертву. Мысль создать совместно с Вами и с помощью Вашего шрифта хорошую работу кажется мне столь счастливой, что я предпринимаю это издание не для того, чтобы получить выгоду, а ради того, чтобы подать в Италии пример культурного сотрудничества».

Я немедленно ответил согласием — у меня были уже все основания надеяться, что проект совместного русско-итальянского издания пушкинского текста получит поддержку Комитета по печати.

Но известие о том, что Мардерштейг собирается издать именно «Медного всадника», было для меня полной неожиданностью. В более ранних письмах затрагивался вопрос только о лирических стихах современных русских поэтов. Правда, я, со своей стороны, предлагал и классику, например цикл стихов Пушкина на тему о назначении поэта. Но о том, что жребий брошен и сделаны уже практические шаги к осуществлению великолепного, на мой взгляд, замысла, я не имел ни малейшего представления. Решение Мардерштейга привело меня в неописуемый восторг. Как пришел он к такой счастливой мысли? Вопрос этот задавали мне потом очень часто. Обстоятельный ответ на него я получил от самого Джованни во время одной из последних наших бесед с ним в Лейпциге в 1971 году. Вот он.

В юности Джованни (тогда еще Ганс) увлекался русской литературой в переводе на немецкий язык. Особенно — Львом Толстым и Достоевским. Ему хотелось научиться читать по-русски, чтобы иметь возможность познакомиться с русскими классиками в подлинниках. В годы первой мировой войны он встретился с молодым человеком, свободно владевшим русским языком, подружился с ним и начал брать у него уроки. Это был Вальтер Вейбель — журналист, долгое время живший в Петербурге в качестве репортера «Франкфуртер Цайтунг». В начале войны 1914 года его выслали на родину вместе с другими немцами.

В 1915—1916 годах, когда они познакомились, Вейбелю было лет тридцать с небольшим, а Мардерштейгу — двадцать три — двадцать четыре года. Из русских писателей Вейбель выше всех ставил Пушкина. Когда уроки с Джованни продвинулись настолько, что можно было приступить к чтению русских поэтов, Вейбель раскрыл книгу и начал читать вслух:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн...

Джованни был потрясен звучанием пушкинских стихов. Окончив чтение, Вейбель сказал: «Это самая прекрасная поэма Пушкина»...

Память о сильном впечатлении, которое произвела на него пушкинская поэма в ранней молодости, продолжала жить в душе Джованни. Поэтому, размышляя об издании первой в его практике книги на русском языке, он остановил свой окончательный выбор на Пушкине, а из Пушкина — без колебаний — на «Медном всаднике».

Возвращаюсь к прерванному рассказу. С последним письмом Мардерштейга в руках я отправился в Комитет по печати и начал официальные хлопоты о поездке в Италию. Хлопоты эти увенчались в конце концов полным успехом: я получил командировку от Комитета по печати и почти что в канун Нового года визу на выезд в Италию сроком на один месяц.

Такова в самых общих чертах история, предшествовавшая этому, можно сказать, центральному событию в моей жизни художника книги и шрифта.

Переписка, связанная с изданием веронского «Медного всадника», была очень интенсивной. С марта по декабрь 1967 года мы обменялись с Мардерштейгом более чем тремя десятками писем и телеграмм, в которых детальнейшим образом обсуждались возникавшие на каждом шагу вопросы, связанные с гравированием шрифта для ручного набора в 14 кегле, с корректировкой оттисков первого варианта нового шрифта, оказавшегося несколько тяжеловатым по сравнению со шрифтом Данте, а затем — с планированием параллельной верстки русского и итальянского текстов в соответствии со структурой пушкинского текста.

В сентябре в Венеции состоялся Международный конгресс библиофилов. Ко мне обратились с просьбой выступить на нем с 15-минутным сообщением о Пушкине или о кириллических шрифтах, применявшихся в старинных венецианских типографиях в золотом веке венецианского книгопечатания. Но так как я к этому времени приехать не успел, Мардерштейгу пришлось ограничиться сообщением о незавершенной работе над веронской билингвой и принести извинения за мое отсутствие. Его речь «Пушкин и новое издание его поэмы „Медный всадник“» была опубликована в 1970 году в «Актах Пятого Международного конгресса библиофилов», состоявшегося в Венеции 1 — 7 октября 1967 года.

Возникал вопрос и об иллюстрировании «Медного всадника». Мардерштейгу хотелось ограничиться одним-единственным изображением статуи Петра Великого на фронтисписе. Но это изображение должно было быть «сделано сильным художником». Мардерштейг писал мне: «Месяц тому назад удостоенный русской премии скульптор Джакомо Манцу был в Ленинграде. Я просил его нарисовать Медного всадника. Он обещал мне, но, к сожалению, не сделал рисунка, а прислал только открытку с изображением монумента. Я подумал тогда, что кто-нибудь из русских художников мог бы нарисовать Петра Великого или же сделать гравюру на дереве. Не для нашего ли это друга Гончарова?»

Я тотчас же обратился к Андрею Дмитриевичу с предложением сделать ксилографию для фронтисписа. Дело было летнее, и пришлось писать ему письмо из Шереметьевки в Полушкино. Ответ был вскоре получен. Гончаров писал, что вынужден, к сожалению, отказаться от этого предложения из-за крайней занятости другими работами, не терпящими отлагательства. Вот реакция на это Мардерштейга: «Конечно, очень жаль, что наш друг Гончаров не взялся сделать гравюру на дереве. Пожалуйста, передайте ему сердечный привет от меня. Я увидел его первые ксилографии в 1927 году на большой книжной выставке в Лейпциге, на которой выставили свои работы также Бенуа и выдающийся Фаворский. Русские художники произвели на меня тогда сильное впечатление <...> разумеется, наше издание может быть напечатано и без единой иллюстрации <...> я думаю только, что итальянскому читателю, которому не известен памятник, изображение его сразу облегчит понимание „Медного всадника“»... Тут же он задавал вопрос, слыхал ли я о Ренато Гуттузо: «...он один из наших лучших художников, выдающийся рисовальщик. Я мог бы спросить его, не захочет ли он нарисовать памятник». Но и Гуттузо мог подвести. «Остается еще одно, последнее решение: хорошее фото (оно не должно быть большим). Я могу репродуцировать его на меди и с меди печатать как гравюру...». В конце концов так и пришлось сделать.

В одном из своих писем Мардерштейг просил прислать «надежный» современный текст «Медного всадника». Я отослал ему последнее издание поэмы: А. С. Пушкин. Медный всадник. М.; Л.: «Художественная литература», 1964. Как выяснилось впоследствии, поэтесса Нерина Мартини-Бер-

нарди пользовалась при переводе поэмы на итальянский язык тоже текстом именно этого издания с иллюстрациями Александра Бенуа.

В письме от 4 сентября 1967 года Мардерштейг, обратив внимание на необычную структуру поэмы, изобилующую пробельными и «ломаными» строками, спрашивал, входило ли это в намерение поэта.

Чтобы дать авторитетный ответ, мне пришлось сличить три рукописных списка «Медного всадника», дошедших до наших дней, с текстом последнего академического издания поэмы (Полное собрание сочинений А. С. Пушкина 1948 года) и изложить свои соображения в двух пространных письмах. Только после этого можно было приступить к набору русского текста.

Наступил ноябрь. Все детали предстоящей совместной работы были давно тщательно взвешены и обсуждены, и Мардерштейг терпеливо ждал только моего приезда в Верону, чтобы приступить к окончательной верстке, корректированию и печатанию. Я нервничал, опасаясь, что всякому терпению приходит конец. О том, как Мардерштейг тонко понимал и чувствовал состояние моего духа, лучше всего свидетельствует отрывок из его письма: «Мой дорогой Вадим! Как часто в моей жизни, приходя в отчаяние, ожидал я визу и мне не могли объяснить, почему она так непредвиденно запаздывает. Надо иметь терпение, все образуется...».

Наконец виза была получена. 27 декабря 1967 года я взлетел с Шереметьевского аэродрома. Мне приходилось, конечно, летать и раньше. Но это были небольшие транспортные самолеты военного времени, «кобры» или «мустанги», неотапливаемые, с жесткими, неудобными сиденьями, подверженные болтанке и вечно проваливающиеся в воздушные ямы. Я всегда предпочитал поезда с их комфортом и не стремился летать.

Но лететь на ИЛ-62 на высоте 10 000 метров, оказалось, одно удовольствие! Жаль только, что почти на всем протяжении полета земля была заслонена двойным слоем облаков. В иллюминатор не было видно ничего, кроме бескрайнего голубого неба вокруг и сплошного покрывала из белоснежных, сверкающих, позлащенных солнечным светом облаков внизу, под ногами. По временам появлялась и снова уходила из поля зрения легкая, крестообразная фиолетовая тень нашего самолета, скользящая по их мягкой, волнистой поверхности. Над облаками был вечный солнечный день, царили тишина и покой. Величественное зрелище! Пустынное однообразие его настраивало на философский лад. Я смотрел и думал: копошащиеся под этой чистой пуховой периной люди могут безбоязненно вершить свои земные дела — все зло мира надежно прикрыто ею... Даже от всевидящего ока (если оно есть).

Только в последний час полета открылась вдруг голубая прорубь в снежных полях облаков, а затем они исчезли совсем, и я увидел с огромной высоты географическую карту Северной Италии — с озерами, реками, автострадами и поселениями.

Самолет шел на снижение. Постепенно земля становилась похожа на рельефную топографическую карту — серо-зеленый макет холмистой, сильно пересеченной местности, в складках которой здесь и там прятались белые бусинки жилищ и цепочки бусинок — селения. Я видел блестящие зигзаги рек, сверкающие нити дорог и автострад, овальные зеркала озер: сперва одно, поменьше, затем второе, большое, с двумя островками посредине — это было Тразименское озеро. Мы летели уже над Тосканой и Умбрией. Стали различимы стада овец, похожих на тлей, ползающих по склонам холмов, вдали заблестела кромка прибоя на побережье Тирренского моря. Мы приближались к вечному городу. Приземлились ровно

в 12.30 по московскому времени, выиграв у вечности два часа: часы на римском аэродроме Фьюмичино показывали 10.30. Аэродром расположен к югу от Рима, у самого моря, близ устья Тибра и носит название «Аэропорто ди Леонардо да Винчи». Статуя великого проектировщика летающих моделей возвышается на площади перед аэровокзалом. Он держит в руке свой «летатлин» и очень приветливо смотрит сквозь густые заросли кудрей и бороды.

Меня никто не встретил, но тут же нашлись русские люди, сотрудники нашего посольства, едущие на дачу Абамелек-Лазарева — так называется советская земля среди Рима: высокий холм, настолько господствующий над граничащей с ним территорией Ватикана, что белый купол собора святого Петра виден где-то внизу.

Абамелек-Лазарев, последний отпрыск уральских миллионеров Демидовых, завещал свой римский холм, со всеми постройками, в вечное владение российской Академии художеств. Домик Гарибальди (постройка новейшего времени) принадлежит и ныне Академии художеств, а весь холм — собственность Союза ССР. Здесь находится летняя резиденция нашего посла, здесь живут в новых домах и сотрудники посольства СССР в Риме.

На ночлег меня устроили в Домике Гарибальди, пустующем зимой, и познакомили с нашим советником по культуре И. В. Петровым, очень любезным молодым человеком. Он отвез меня на своей машине в посольство на Виа Гаэта, 5 и соединил по телефону с Вероной. Произошел довольно бессвязный (на радостях) разговор с Мардерштейгом. Договорились о моем приезде в Верону на следующий день. Петров посоветовал мне в оставшиеся до разъезда сотрудников посольства на дачу Абамелек-Лазарева полтора-два часа посмотреть прилегающую к Виа Гаэта часть города. Я храбро отправился в путь и получил огромное удовольствие, блуждая по очень оживленным улицам центральной части города. По случаю Рождества все мелкие лавчонки и магазины были ярко освещены, шла бойкая торговля всевозможной пестрой, сверкающей дребеденью. Улицы были украшены по-праздничному: волхвы, несущие дары новорожденному Иисусу, елки, гирлянды разноцветных лампочек, протянутые поперек улицы. Всюду множество солдат всех родов оружия, одетых самым живописным образом, в головных уборах в форме тазов с черными петушиными перьями, в ухарски надетых набекрень беретах, в фесках, неизвестно как держащихся на затылке.

Обилие солдат объяснялось тем, что не кончились еще рождественские отпуска. Об этом я догадался на следующий день, когда, переночевав в Домике Гарибальди, ехал в Верону в электропоезде, до отказа переполненном военными, в обществе четырех очень симпатичных мальчиков, возвращавшихся из отпуска.

Подъезжая к Вероне, я видел из окон поезда поля, окутанные густым белым туманом. Луч солнца пробил эту пелену лишь тогда, когда поезд подошел к перрону вокзала. На перроне я увидел знакомые фигуры: Мардерштейга в сером пальто и фетровой шляпе и его супругу. Они радостно приветствовали меня и заключили в объятия, совершенно родственные. С вокзальной площади сразу открылся вид на Верону в лучах заходящего солнца: на первом плане — монументальные ворота, Порта Нуова, открывающие путь в Старый город, вдали — голубые холмы с крепостными стенами. Меня усадили в белый «форд», фрау Мардерштейг села за руль, и, проехав через весь небольшой Старый город, мы очень скоро очутились по ту сторону прозрачной голубой Адидже. Эта часть города еще не так давно была пригородом, раскинувшимся вне стен

Старого города вдоль русла высохшей речки Вальдонеги. Здесь, на склоне холма, поросшего виноградниками и кипарисами, возвышается старая вилла, носящая поэтическое наименование «Реджинетта ди Вальдонега» *. В ней и помещается, занимая весь нижний этаж, всемирно известная «Оффицина Бодони». «Оффицина» буквально значит мастерская. Так назывались в XV веке типографии первопечатников. Мардерштейг окрестил свою мастерскую книжного искусства именем величайшего итальянского печатника Джамбаттисты Бодони потому, что в начале своей деятельности печатал исключительно историческими шрифтами Бодони, отлитыми с разрешения итальянского правительства в подлинных матрицах старого мастера, бережно хранимых в государственном музее Бодони в Парме.

В двух парадных залах второго этажа виллы, в шкафах до потолка, разместилась библиотека, насчитывающая сотни томов, отпечатанных в «Оффицине Бодони».

Я приехал в Верону 28 декабря, около трех часов пополудни. Это дало мне возможность почти полдня провести в обществе Мардерштейгов, болтая о всякой всячине,— рождественские каникулы еще не кончились, и оба они были относительно свободны. Работа «Оффицины» должна была возобновиться только 2 января, и вопросы, связанные с подготовкой к печати «Медного всадника», можно было отложить до утра следующего дня.

Поздно вечером появился Мартино. Он только что вернулся из Флоренции, куда отец послал его по неотложному делу. За ужином и после него, почти до 12 часов ночи, что было, как я понял позже, непозволительным отступлением от прочно установленного в доме порядка, шли нескончаемые разговоры — главным образом на семейные темы. Я демонстрировал наши домашние фотографии. Тут же, по предложению Джованни, было выпито на брудершафт, и все мы перешли на «ты». Прощаясь со мной на сон грядущий, Джованни напомнил, что ждет меня в «студии» к 11 часам утра.

Итак, совместная работа в Вероне над подготовкой к печати набранного уже на двух языках текста «Медного всадника» началась 29 декабря 1967 года. А 31-го я писал об этом жене в Москву:

«Вчера у меня не было времени сесть за письмо, так как Джованни торопится с „Медным всадником" и мы оба работали вчера, как две лошади, чтобы покончить с приведением в порядок и полное соответствие двух текстов — русского и итальянского, что мы и успели сделать, закончив работу лишь поздно вечером.

Я испытал радостное чувство оттого, что убедился воочию, что без моего участия этот этап работы было просто невозможно преодолеть, что я здесь нужен и действительно полезен.

Бедная фрау Ирми никак не могла дозваться нас к столу (точно так же, как бывает у нас дома); старик (ведь ему скоро исполнится семьдесят шесть!) совершенно неутомим, полон энергии и творческих планов.

Одновременно печатается несколько изданий: кроме „Медного всадника", который застрял из-за меня, сейчас в работе „Царь Эдип" Софокла — роскошное издание ин-фолио с офортами Манцу, факсимильное издание малоизвестного *Manuale tipografico* 1788 Джамбаттисты Бодони, таблицы которого Джованни ретуширует, работая белой темперой, совер-

* «Реджинетта» — победительница конкурса красоты (от *regina* — королева). Вилла принадлежала в прошлом итальянской аристократической семье и была приобретена Мардерштейгом по сходной цене во время инфляции, охватившей Италию в 20-х годах. Ему пришлось тогда продать всю свою библиотеку, в которой было много ценных книг.

шенно так же, как я, то есть кисточкой и глядя через лупу. Каждую минуту его зовут из соседней комнаты мастера́, затем зо́ву его я, к своему столу, стоящему в этой же комнате в первом этаже, которая называется „студией“, затем звонит телефон и он ведет какие-то деловые разговоры на итальянском языке... и так весь день, с утра до вечера. Он говорит — иначе невозможно: мастера останутся без работы.

Ирми сердится, но очень добродушно — привыкла терпеть. Ей тоже достается: дом огромный, земельный участок протяженностью примерно в треть километра на склоне горы (я спросил о размерах участка — два гектара). На этом участке — небольшое натуральное хозяйство: виноградник, огороды, оливковые деревья. Под домом — естественная пещера в скалистой горе, в которой устроен винный погреб, где хранятся огромные бутыли с вином собственного виноградника. В работе по дому хозяйке помогает одна (приходящая) работница, Мария. По винограднику, огороду, саду и винному погребу — пожилой крестьянин, который живет в сторожке („мой крестьянин Бонато“, как выражается о нем хозяйка дома). Самой хозяйке — очень много дел, по кухне главным образом, так как варит, жарит и печет она все сама, на рынок тоже ездит сама (на машине). А ей ведь скоро шестьдесят!

А Мартино сейчас двадцать шесть, и он по-прежнему не женат. На мой вопрос, почему, он ответил, что нет подходящих — современные девушки ничего не умеют готовить. Мы все хохотали от души над его ответом. За всем тем он основательно помогает отцу, разъезжая повсюду по делам, связанным с типографией (например, он ездил по поручению отца в Японию, чтобы получить бумагу необходимого качества). О частых поездках по Европе и говорить не приходится. Он был, между прочим, в Париже, на конгрессе A TypI *, вместо отца, который был нездоров».

Жизнь в доме Мардерштейгов шла по раз навсегда установленному порядку, без малейших отклонений. Вставали в половине седьмого. Ровно в семь часов утра Джованни деликатно стучал в мою дверь, оповещая, что ванна освободилась — в доме было две ванных комнаты. Он спускался вниз и пил кофе, приготовленный для него хозяйкой дома. Я принимал ванну, брился, пил кофе с тостами на полчаса позже него, после чего шел в рабочий кабинет Джованни, расположенный рядом с большой комнатой-мастерской, посредине которой стоял ручной пресс «Оффицины Бодони», по простоте конструкции мало чем отличающийся от тех печатных станков, на которых работали все европейские первопечатники пять столетий тому назад. На нем работали двое: интеллигентный наборщик Марио Фачинкани и дюжий печатник Рино Грациоли. Миниатюрная девушка Бертилла Сартори выполняла подсобные работы: увлажняла бумагу перед печатью, развешивала для просушки отпечатанные уже листы, выполняла разные мелкие поручения. По профессии она была переплетчицей, но переплетные работы давно уже отдавались «Оффициной Бодони» мастеру-переплетчику, работающему в Виченце.

Джованни работал в своем кабинете один. Он был одновременно и издателем, и редактором, и художником, и метранпажем, и печатником, и автором предисловий, послесловий и аннотаций, а зачастую и автором серьезных научных исследований, посвященных истории шрифтов и книгопечатания. В начале своей деятельности Джованни набирал, верстал и даже переплетал свои издания собственными руками. После переезда в Веро-

* ATypI — Association Typographique Internationale (Международная типографическая ассоциация).

ну * печатать помогал ему брат будущей его жены, Крайер. Вскоре после смерти брата Ирмгард стала женой и главной опорой Джованни, взяв на себя все заботы по дому и помогая ему в повседневной работе «Оффицины». С расширением дела становилось все труднее справляться со всей работой одному. Пришлось нанять двух мастеров: наборщика и печатника.

Обед подавался прямо в рабочий кабинет ровно в час дня. Мастера и Бертилла расходились по домам. Обеденный перерыв продолжался два часа. Хозяйка вкатывала в кабинет небольшой столик на колесах с обедом (кухня помещалась на первом этаже, рядом с рабочими комнатами «Оффицины»). Джованни, Ирми, Мартино и я садились обедать за квадратный стол, на котором я работал. Каждый раз приходилось убирать разложенные на нем корректурные листы.

Обед состоял из двух блюд — мясного (изредка — рыбного) и сладкого. К мясу обязательно подавался салат со своего огорода (в январе!), оливковое масло и уксус. Ваза с фруктами и кувшин с молодым красным вином из собственного подвала непременно ставились на стол за обедом и ужином. Покупное вино, хороших, дорогих марок, подавалось к столу только на праздниках и в дни семейных торжеств.

За обедом не принято было говорить о текущей работе. Джованни любил предаваться воспоминаниям или рассказывать о своих исследовательских работах, Ирми дополняла его, особенно если он касался дел семейных, а Мартино и я слушали с огромным интересом. Расспрашивали и меня — о моей семье, о нашей жизни, о России.

После обеда полагался полуторачасовой сон. Работа возобновлялась в три часа дня. Восьмичасовой рабочий день заканчивался для рабочих к шести часам вечера. Джованни продолжал еще трудиться за письменным столом, подготавливая работу на следующий день. В восемь часов вечера садились ужинать.

После ужина переходили наверх, в библиотеку, и, сидя в старомодных мягких креслах, отдыхали, пили чай с печеньем и продолжали вести нескончаемые разговоры, центром которых всегда был Джованни — очаровательный собеседник и бесподобный рассказчик. Выпив на сон грядущий по рюмочке какого-то горьковатого бальзама, ровно в 10 часов вечера расходились по своим комнатам. Джованни продолжал работать — писал письма или готовил материалы для предстоящих новых изданий.

Вести переписку на нескольких языках помогала ему жена. Она сказала мне как-то, что не помнит, когда они были в последний раз в кино. Дома у них почти никогда не включалось радио, а телевизора не было вовсе. Ирми жаловалась мне, что Джованни невозможно заставить оторваться от работы ни на минуту. По ее просьбе мне удалось выманить его на прогулку в собственном саду всего один раз. Не успели мы дойти до конца по усыпанной песком и обсаженной вечнозелеными кипарисами аллее, носящей название «философской дорожки», как прибежала Бертилла с только что отпечатанным пробным листом «Медного всадника» в руках и Джованни радостно заторопился обратно, к печатному станку.

В следующем письме в Москву, датированном 1 января 1968 года, я писал:

«С Новым годом, мои дорогие!

* Основана «Оффицина Бодони» была в Швейцарии, в Монтаньола ди Лугано. В Вероне Мардерштейг обосновался в 1927 году, что было связано с большим государственным заказом — печатанием собрания сочинений Габриэля д'Аннунцио.

Сегодня ночью выпал снег, все бело кругом — крыши, земля и даже деревья покрыты снегом. Меня разбудил звон кампанил, несущийся снизу. Вчера их праздничный перезвон тоже был слышен весь день. Вчера мы не работали. Сегодня тоже праздник.

Вчерашний день был посвящен главным образом осмотру огромной библиотеки Джованни, хранящей, помимо всех изданий, осуществленных за сорок пять лет работы на его ручном прессе в „Оффицине Бодони", также издания „Стамперии Вальдонеги" * и множество прекрасных книг со всего света <...>.

Я уже писал, кажется, что Мартино, хотя ему двадцать шесть лет, все еще не женат и по-прежнему хорош собой, как ангел. Вчера он нарядился в смокинг и отправился встречать Новый год со своей молодой компанией. А мы, старики, остались втроем в большом пустом доме и встречали Новый год совсем по-домашнему. Ели холодную индейку и пили не повседневное красное вино, собственного виноградника, а отличное белое старое французское бордо. За ужин сели около десяти часов вечера с тем, чтобы выпить за ваше здоровье, дорогие мои москвичи, ровно в десять, когда у вас в Москве часы Спасской башни били двенадцать.

Старики удивительно милы и предупредительны ко мне, и я им тоже многое уже рассказал о нашей семейной жизни. В общем, ни с их, ни с моей стороны не произошло, слава богу, никаких разочарований.

Вчера Джованни возил меня в город и показывал некоторые достопримечательности Вероны: собор Сан-Дзено и Кастель-Веккьо. Св. Дзено был африканец. Романский собор Сан-Дзено построен над местом его погребения. Он — покровитель города Вероны. Кастель-Веккьо — старый замок династии Скалигеров, правивших некогда Вероной. Он прекрасно восстановлен после разрушений, нанесенных ему войной. Зубцы его стен и зубцы стен Кремля — близнецы. Очень похожи и многие архитектурные детали. Я не сомневаюсь, что строитель Кремлевских стен принадлежал к веронской архитектурной школе **. Джованни обещал посмотреть в итальянских словарях. Он так же, как и я, любит копаться в архивной пыли. Но и ему повседневная работа не дает сосредоточиться на исследовательской <...>

Работать с Джованни — чистое наслаждение, так как это поразительно энергичный и целеустремленный человек, имеющий к тому же за плечами опыт сорокапятилетнего непрерывного труда <...>

Могу добавить, что оба шрифта — русский и итальянский, вернее — кириллический и латинский, прекрасно соседствуют друг с другом, можно подумать, что их проектировали вместе, специально для подобного рода изданий. Я счастлив, что это так...

...Ваш *Vadimo Veronese*».

Печатание «Медного всадника» началось, как планировалось, 3 января.

Прежде всего я должен был вычитать гранки русского текста (до меня уже откорректированного профессиональным корректором-итальянцем). Джованни сказал мне, что в лице своего постоянного наборщика Марио он нашел бесценного помощника. У Марио удивительный глаз: не владея ни одним иностранным языком, за исключением русского, которому он

* Название небольшой машинной типографии, основанной Джованни Мардерштейгом после окончания второй мировой войны. В 1967—1968 годах он продолжал еще руководить ее работой, постепенно передавая все свои функции сыну, твердо решившему стать, как и отец издателем и печатником.

** На самом деле строительство стен и башен Московского Кремля завершили в 1495 году миланские зодчие Алевиз Фрязин Миланец, Пьетро Антонио Солари и др.

немного научился, попав восемнадцатилетним мальчиком в плен на Восточном фронте, он сразу замечает опечатку в пробном оттиске, чисто визуально сличая его с оригиналом (на любом языке!). Таким образом, он выполняет одновременно функции наборщика и корректора (так это было и в практике первопечатников эпохи Возрождения).

Невзирая на столь успокоительное введение, я со всей серьезностью отнесся к своей задаче, просидел над гранками русского текста целый день

32. Над отпечатанными листами «Медного всадника» (слева направо: В. В. Лазурский, поэтесса Нерина Мартини-Бернарди, Джованни Мардерштейг). Верона. 1968

и тоже не нашел ни одной опечатки. Марио оказался действительно надежным корректором.

Теперь нам с Джованни предстояло превратиться в метранпажей. Предварительная постраничная параллельная верстка обоих текстов — русского и итальянского — была уже проделана Джованни до моего приезда. Однако выяснилось, что мое письмо, в котором я дал подробнейший план верстки русского текста, с принципиальными соображениями по поводу адекватной верстки текста итальянского, не было получено в Вероне. По своей форме оно напоминало шифрованное в целях конспирации письмо, пестрело обрывками фраз на итальянском и русском языках вперемешку с цифрами (нумерация строк) и загадочно-непонятными (типографическими) терминами на немецком языке. Джованни высказал предположение, что цензура («наша цензура»,— сказал он) положила это письмо в досье, заведенное на всякий случай на опасных заговорщиков, затевающих бог весть какое крамольное дело *.

* Черновик с планом верстки я захватил, по счастью, с собой в Верону. Он очень пригодился нам.

Когда мы приступили к окончательной верстке параллельного русско-итальянского текста, обнаружилось, что переводчица не обратила должного внимания на своеобразную поэтическую архитектонику «Медного всадника»: стихи поэмы не складываются в строфы с равным числом строк, как это было общепринято, а членятся на смысловые куски, причем зачастую новый смысловой кусок начинается с полстроки. Все эти куски Пушкин отчетливо отделил один от другого в своей беловой рукописи. Образовались «ломаные строки» — зрительные ступеньки. В некоторых случаях, чтобы удлинить «паузу», он прибег еще и к пробельным строкам. Итальянская поэтесса не всюду повторила этот своеобразный прием. В результате при параллельной верстке образовалось бросающееся в глаза композиционное несоответствие на левой и правой страницах некоторых разворотов. Я обратил на это внимание Джованни. Джованни решительно взял в руки большие конторские ножницы и попробовал сам создать необходимые уступы и пробелы. Однако это оказалось возможным далеко не во всех случаях. Стало очевидно, что без участия переводчицы не обойтись — некоторые итальянские стихи нуждались в радикальной переработке.

Отложив ножницы в сторону, Джованни снял телефонную трубку, соединился с Флоренцией и через пять минут получил согласие поэтессы приехать на денек в Верону, чтобы вместе с нами разрешить все недоумения.

Переводчица — немолодая, под семьдесят, но необыкновенно бодрая дама. Ее предки — Арендты, потомки врача, лечившего Пушкина. Она явилась на следующий день рано утром и успешно справилась со своей задачей в течение нескольких часов.

Теперь оставалось при помощи тех же ножниц и клея «перегнать» образовавшиеся лишние строчки. При этом я с удивлением узнал, что в некоторых исключительных случаях на одном и том же развороте число строк левой полосы может не совпадать с числом их на правой, ширина пробельных строк может быть не вполне тождественна и что все эти «отступления от правил» могут делаться ради достижения большей цельности общего впечатления.

Джованни объяснил мне, посмеиваясь, что в этом и заключается мастерство печатника: так искусно маскировать отступления от правил, чтобы они не бросались в глаза читателю. Он показал мне на свет запечатанный с обеих сторон лист из старинной книги. Строчки не ложились точно одна на другую. Джованни объяснил, что в данном случае печатник специально прокладывал между строками бумажные шпоны, чтобы слегка удлинить наборную полосу на одной из страниц для достижения зрительного равновесия на развороте (при неравном числе строк). Такой «технический дефект» проходит незамеченным потому, что тряпичная бумага достаточно плотна, а при умелой печати на ручном прессе легко можно избежать чрезмерного натиска, заметного на оборотной стороне листа.

Параллельно с «бумажной версткой» вносились соответственные изменения в печатные формы. Верстка была закончена к 3 января. Можно было приступать к печатанию. Сперва я должен был просмотреть в последний раз русский текст, отпечатанный на пробном оттиске с формы, подготовленной к печатанию первого тиражного листа. Ежедневно из-под пресса должен был выходить печатный лист (четыре страницы), запечатанный с одной стороны. К вечеру весь дневной тираж (165 экземпляров) был отпечатан, и Джованни дал мне полюбоваться одним из оттисков — еще влажным, с матово-черными буквами. Невольно перечитывая текст, я наткнулся внезапно на никем из нас не замеченную ужасную опечатку: вместо «Евгений вздрогнул» было напечатано «Евгений вздроднул»...

Оставить такую смехотворную фразу в кульминационном, самом драматичном месте поэмы было совершенно невозможно! Между тем было отпечатано 165 тиражных оттисков на дорогостоящей тряпичной бумаге ручного изготовления и потерян целый рабочий день. Я был в отчаянии. Можно себе представить, с каким убийственным чувством собственной вины я показал Джованни опечатку и объяснил невозможность пренебречь ею. Он принял эту новость с поразившим меня спокойствием. Видя, как я взволнован и расстроен, он стал меня утешать тем, что не бывает книг без опечаток, и рассказал эпизод из практики одного знаменитого американского издателя. Решив напечатать Библию, издатель объявил, что его Библия будет отличаться от всех существовавших до сих пор тем, что в ней не будет ни одной опечатки. Для этого приглашено уже одиннадцать лучших корректоров. Издатель обещал тем, кто найдет в новой Библии хоть одну опечатку, большую премию. Когда Библия вышла в свет, посыпались десятки писем с указанием вкравшихся опечаток: их было больше, чем обычно *... Рассказав этот анекдот, Джованни добавил: «Что же ты думаешь, у нас не найдется запасной бумаги? Завтра же мы напечатаем новый лист, без опечатки!»... В дальнейшем каждое утро перед началом тиражирования очередного печатного листа Джованни и я вычитывали пробный оттиск: он — итальянский, я — русский. В русском тексте опечаток больше не оказалось. В итальянский вкралась-таки одна-единственная, совсем незначительная, замеченная много позднее рецензентом из Академии наук СССР.

День 6 января был праздничным, и «Оффицина» не работала. Вечером я писал жене:

«Сегодня здесь большой праздник „трех королей“ (то есть волхвов). По этому случаю весь день слышен неумолкаемый перезвон веронских кампанил.

Даже Джованни работал сегодня только до обеда, а послеобеденные часы были полностью посвящены мне, и Джованни рассказал мне массу интересных вещей о своих дедах и о себе.

В „студии“, внизу, висит большой автопортрет его деда Фридриха Мартерштейга (так он писал свою фамилию — через „т“, а не через „д“; в этой транскрипции это означает — „тропа страданий“, „страстной путь“, то есть крестный путь на Голгофу). Художник изобразил себя за мольбертом, в окружении семьи: жены и двоих маленьких детей. Мальчик, отец Джованни, стал впоследствии известным адвокатом. Девочка, тетка Джованни, была крестницей Тургенева ** — друга Пушкина, много путешествовавшего и подружившегося с Ф. Мартерштейгом в Париже, где последний учился живописи у Делароша. Фридрих Мартерштейг — очень известный веймарский живописец прошлого столетия.

Но еще более знаменит был другой дед Джованни — отец его матери — скульптор Густав Блезер, автор многих скульптур, украшающих и поныне Берлин, Потсдам, дрезденский Альбертинум и многие другие музеи (на-

* Поистине — у семи нянек дитя без глаза! Не то же ли происходит у нас, в наших издательствах и типографиях, при бесконечном тщательном контроле? Между тем даже у такого взыскательного к себе и к своим сотрудникам издателя, как Альд Мануций, опечатки были неизбежным злом. В конце одной из книг, автором которой был Эразм Роттердамский, Альду пришлось поместить по настоянию автора лист с опечатками, которых оказалось около сотни! Гораздо хуже из ложного стыда скрывать замеченные опечатки от читателя.

** По наведенным нами с Джованни справкам в энциклопедических словарях и после сопоставления некоторых фактов и дат мы склонились к единодушному мнению, что это был Николай Иванович Тургенев.

пример, бюст Авраама Линкольна в Вашингтоне, бюст Александра Гумбольдта и др.). Его портрет тоже есть на вилле „Реджинетта ди Вальдонега" — симпатичный молодой человек „с кудрями светлыми до плеч" *.

Мне кажется, что Джованни пошел больше в материнский род. Сам он родом из Веймара, учился не искусствам, а юриспруденции <...> был близок с кругом художников „Мост" (*Die Brücke*)».

В книге Мардерштейга о Феличе Феличиано есть прелестный эпизод, рассказанный самим веронским «антиквариусом» XV столетия,— путешествие, предпринятое им в обществе близких друзей к озеру Гарда. Они плавали под парусом на лодке, украшенной листвой лавра и мирта, по синим волнам одного из прекраснейших озер Северной Италии у подножия альпийского хребта, надеясь разыскать на островах и на побережье античные руины и древние надписи. Читая в серый дождливый день на даче в Подмосковье об увлекательном плавании и любуясь видом голубого озера Гарда на цветной фоторепродукции в настенном календаре авиакомпании Air France, я плавал в своем воображении вместе с ними.

В публичные лекции о современном шрифте, читанные мною в 1965 году в Москве и Киеве, я обязательно включал фрагменты из этого описания. Аудитория встречала их с большим интересом. Я и думать не мог тогда, что на мою долю выпадет великое счастье попасть в Италию. Вполне естественно, что когда я очутился волею судеб в Вероне, мне страстно захотелось повторить путешествие Феличе (счастливого), в обществе Джованни (юного). Я робко заговорил об этом, и (о, радость!) Джованни сказал, что он готов вместо того, чтобы праздновать свое семидесятишестилетие в Вероне, уехать всей семьей на озеро Гарда, чтобы посетить гроты Катулла на мысе Сирмионе. Гротами Катулла именуются развалины виллы, принадлежавшей некогда веронским патрициям Валериям, родителям поэта, о котором у нас с Джованни было уже немало переговорено в связи с великолепно изданным «Оффициной Бодони» томом стихов Катулла и переводами из него Пушкина, о которых рассказывал я.

Согласившись уехать из Вероны на весь день, Джованни хотел избежать телефонных звонков поздравителей, главным образом библиофилов, собирающих издания «Оффицины Бодони».

День рождения Джованни начался... с телефонного звонка одного из самых активных его поклонников, синьора Ломби. Он просил разрешения завезти на «Реджинетту ди Вальдонега» две бутылки фалернского вина, которое ему удалось раздобыть. Оказалось, что милый Джованни просил его об этом, чтобы удовлетворить мое любопытство относительно качеств вина, воспетого Пушкиным со слов Катулла. Я был растроган вниманием Джованни. Визит любезнейшего синьора Ломби был непродолжителен: Мартино торопил нас садиться в машину. На сей раз это была его собственная черная «Ланча», элегантная, как рояль.

Весь этот день, проведенный на берегу сказочно красивого озера, оставил неизгладимый след в моей памяти. Все было прекрасно: солнечный день, безоблачное небо, белый песок и синий прибой, голубые горы по ту сторону широкого озера, напомнившего мне Черное море, светлая зелень неопавшей листвы и серебристая кора древних оливковых деревьев — все еще живых свидетелей тех времен, когда на вилле Валериев останавливался на пути в Галлию Юлий Цезарь... А потом — обед с форелью, только что выловленной в озере, и с дорогим белым вином (по случаю 76-летия)

* Перифраз Пушкина.

в уютной маленькой траттории с импрессионистическими пейзажами в старомодных золоченых рамах по стенам. Мартино фотографировал нас среди руин и на фоне озера и гор. Домой, в Москву, была отослана открытка с видом мыса Сирмионе, подписанная всеми нами.

У нас с Ирми был припасен для Джованни сюрприз, который мы решили преподнести ему вечером, за ужином в Вероне. Еще накануне я смастерил из подручных материалов — красной и золотой бумаги — пышный «Орден Ивана Федорова», сочинил статут ордена и написал шуточную наградную грамоту. Ирми разыскала по моей просьбе широкую алую ленту и прикрепила к ней орден — красный равноконечный крест, состоящий из четырех зубцов с белыми «ласточкиными хвостами» на концах (подобных зубцам кремлевских стен в Москве), наложенный на золотую звезду величиной с десертную тарелку. В центре ордена красовался на белом картуше типографский знак нашего первопечатника. В приложенном к ордену описании, составленном по всем правилам геральдики, говорилось, что четыре конца креста символизируют четырех великих печатников — Иоаннов: Иоганна Гутенберга, Ивана Федорова, Джамбаттисту Бодони и Джованни (Ганса) Мардерштейга. Кроме ордена, был приготовлен из блестящей елочной мишуры венец на голову и огромный пук лавровой листвы, который Ирми нарвала в собственном саду.

Перед ужином орден был торжественно поднесен виновнику торжества на диванной подушке. Он безропотно разрешил надеть на себя ленту, увенчать голову мишурным венцом; букет из лавровой листвы украсил стол, и было распито фалернское вино синьора Ломби, оказавшееся современной фальсификацией не очень высокого качества, о чем честный библиофил — надо отдать ему справедливость — предупреждал заранее, извиняясь, что ему не удалось отыскать настоящее «Фалерно Веккьо», ставшее нынче «виниологической» редкостью.

История с фалернским вином имела неожиданное продолжение. Несколько дней спустя пришла небольшая посылочка. В ней лежали в опилках две бутылки «Фалерно Веккьо», на сей раз — настоящего, изготовляемого в Мондрагоне из винограда, выращенного на горе Сан-Пьетро. Это событие совпало с приездом в Верону Германа Цапфа, проведшего целый день в доме Мардерштейгов. Было решено выпить за ужином только одну бутылку драгоценного вина. Но старое, выдержанное «Фалерно» оказало столь божественно-веселящее действие на всех нас, что вторая бутылка, которую я должен был увезти с собой в Москву, была тоже откупорена и выпита до дна. Этот эпизод Джованни включил в аннотацию, относящуюся к библиографическому описанию веронского «Медного всадника», в большом каталоге «Оффицины Бодони», вышедшем в свет в 1979 году, уже после его смерти. Вот этот фрагмент:

«...однажды нас посетил превосходный художник книги и проектировщик шрифтов из Франкфурта Герман Цапф, наш общий друг. Мы провели в высшей степени волнующий вечер и осушили две бутылки несравненного фалернского вина, с которым Вадим так живо мечтал познакомиться *.

Но было ли это современное фалерно той же марки, которую пили и восхваляли при встрече в Мондрагоне Вергилий и Гораций? Этого я не могу, конечно, гарантировать!..»

* От себя я мог бы добавить: «Начитавшись о нем в русской литературе — у Пушкина („Из Катулла") и у Булгакова (Понтий Пилат пьет фалернское вино в „Мастере и Маргарите")».

Печатание «Медного всадника» было закончено к 15 января 1968 года. Целый день ушел на подписывание от руки всех 165 экземпляров не сброшюрованной еще книги: в колофоне были названы оба автора шрифтов, которыми печатался веронский «Медный всадник», и Джованни хотел, чтобы наши автографы стояли в конце под маркой «Оффицины Бодони».

Кроме анонсированных 165 нумерованных экземпляров, Джованни напечатал еще четыре — «*ad personam*»: себе самому, мне и дорогим нашим женам — Ирмгард Мардерштейг и Галине Лазурской: *Stampato per Gallina Lazursky*.

Я был бесконечно счастлив привезти в Москву такой драгоценный подарок.

По окончании работы над «Медным всадником» нам предстояла еще поездка в Венецию. Мардерштейг получил приглашение устроить показ нового издания и чтение отрывков из него в здании одного из филиалов Падуанского университета — Ка Фоскари на Канале Гранде.

Организатором этого вечера был профессор Витторио Бранка из Фонда Чини.

15 января «Ланча» Мартино примчала семью Мардерштейгов и меня в Венецию. По Венеции на автомобилях не ездят. Либо ходят пешком, либо плывут по каналам. По Канале Гранде на большом катере мы добрались до площади св. Марка, где в ресторане, расписанном в стиле «луи каторз» — маврами, пастушками и китайскими мандаринами,— было назначено свидание с переводчицей «Медного всадника» Нериной Мартини-Бернарди. Отсюда пешком направились к ресторану «Коломба», где нас должен был ждать профессор Витторио Бранка.

«Коломба» — место встреч здешней интеллигенции. Стены ее увешаны картинами современных художников. Сразу при входе мне бросились в глаза два превосходно написанных больших полотна: Де Кирико и Кампильи — итальянских художников, хорошо известных мне по журналам 30-х годов. Профессор Бранка заказал уже стол, и нас проводили в заднюю комнату, стены которой были сплошь увешаны рисунками и живописью в квадратных рамках 50×50 см на один и тот же сюжет: «Коломба» (голубка, голубь мира). Профессор оказался сравнительно молодым (около пятидесяти лет), очень энергичным человеком, выстреливающим свои великолепные итальянские тирады с необычайно отчетливой дикцией. Хотя я почти ничего не понимал, но заслушался музыкой его речи, а сидящий рядом со мной Джованни вполголоса пересказывал мне все существенное. Профессор блистал остроумием, я молча ел рыбу и креветок, а немногочисленные посетители за соседними столиками и свободные официанты с явным интересом на лицах прислушивались к его болтовне. Наконец профессор Бранка выпалил последние остроты и начал ковырять в зубах деревянной зубочисткой. В этот миг появился запыхавшийся молодой человек в сереньком свитере и стал извиняться перед профессором за опоздание. Нам представили его как актера старинного венецианского Театра имени Гольдони, которого просили прочесть в Ка Фоскари отрывки из «Медного всадника» на итальянском языке. Ему тут же вручили текст, и он, отказавшись от обеда, убежал готовиться к выступлению.

Так как все разговоры происходили во весь голос, в самой живой итальянской манере, все присутствующие разобрались уже, по-видимому, в том, что я русский «профессор» из Москвы и что предстоит какое-то торжество в Ка Фоскари. Мы уже сложили салфетки и поднялись со своих мест, как вдруг растворилась дверь и в ней показалось торжественное шествие. Впереди шел обер, за ним официант, несущий нечто на блюде, за

ним еще несколько официантов — все в белоснежных кителях и с крахмальными салфетками на полусогнутых руках. Шествие направилось прямо к нашему столику. Я наблюдал всю эту церемонию с величайшим любопытством. Обер произнес несколько непонятных фраз, обращенных к нам, затем театральным жестом взял с подноса нечто в целлофановом пакете, перевязанном очень изящно красной ленточкой с бантом, и протянул это «нечто»... мне. Я растерялся в первый момент, но, чувствуя заинтересованные взгляды публики, быстро овладел собой и со всевозможной простотой принял из рук в руки сувенир, презентованный мне «Коломбой»,— белоснежную фаянсовую голубку с отверстиями на спине, в которые были вставлены веточки с темно-зелеными листьями и голубыми и красными мелкими ягодками.

Тут мне стало понятно, что вариации на тему «Коломба» на стенах траттории — знаки благодарности художников, посещающих этот приветливый венецианский ресторан, усвоивший лучшие традиции своих парижских предшественников.

В прекрасном настроении покинули мы «Коломбу» и отправились пешком к набережной, чтобы ехать в Ка Фоскари. Венецианские переулки — настоящий лабиринт. Сначала мы потеряли из виду профессора Бранку с Джованни, а затем заблудились. Волнуясь, как бы не опоздать, наши дамы, Мартино и я выбрались наконец к Канале Гранде и увидели великолепный маленький катер, курсирующий вдоль набережной, а на нем — двух синьоров, машущих шляпами. Профессор Бранка и Джованни, это были они, помогли нам спуститься в катер, и он помчал нас по изумрудно-зеленой воде канала мимо разноцветных облупленных фасадов прославленных палаццо к университетским зданиям. Уже начался отлив, и вскарабкаться на покрытые зеленой морской травой скользкие мраморные ступени оказалось не так-то легко. Нас ждали. Протянули руки. Втащили в дверь. После любезных приветствий и взаимных представлений провели в большой зал, не слишком переполненный: собралось человек шестьдесят преподавателей и студентов отделения славистики. Я обратил внимание на то, что несколько студенток вытащили портативные магнитофоны. Ирина Ивановна Доллар, преподавательница русского языка и литературы, ответила на мой вопрос, что нас собираются записывать, особенно — меня, так как они очень нуждаются в записях звучащей русской речи. Она просила, чтобы я прочел побольше отрывков подлинного текста «Медного всадника».

Вечер открыл профессор Бранка. Он представил публике Джованни, Нерину Мартини-Бернарди — автора первого поэтического перевода «Медного всадника» на итальянский язык, и меня. Затем взял слово доктор Мардерштейг. Он довольно обстоятельно познакомил аудиторию с нашей работой. Затем слово предоставили мне. Мне пришлось ограничиться очень кратким вступлением: напомнить несколько дат — рождения и смерти поэта, времени написания поэмы; рассказать ее содержание, «столь близкое каждому итальянцу, живущему близ воды»,— эти слова вызвали оживление в зале; назвать главных героев поэмы — бедного Евгения и Петра Великого, точнее ожившую бронзовую статую императора, в котором Евгений видит источник всех своих несчастий. Это было необходимо, чтобы для аудитории, не знакомой с текстом поэмы, понятна была связь событий.

Затем началось чтение отрывков. Актер старинного театра читал отрывок по-итальянски. После него я должен был читать тот же отрывок по-русски. Так как для репетиции не было времени, я очень волновался. Но когда актер прочел первый отрывок, я уже знал ясно, как читать. Он читал

очень хорошо: чрезвычайно просто, с пониманием смысла и ритма, без всякой аффектации. Мне показалось, что можно позволить себе прочесть русский текст более выразительно и темпераментно. И я себе это позволил.

Слушали отлично и в конце аплодировали очень дружно.

В заключение Джованни воздал хвалу итальянскому переводу, и его автору был преподнесен огромный букет бело-розовых махровых гвоздик.

Затем нас спустили из дверей Ка Фоскари в тот же элегантный катер и повезли на остров Сан-Джорджо Маджоре.

Известный в Италии аристократ Чини, разбогатевший на спекуляциях земельными участками в Венеции после первой мировой войны, арендовал его у города на девяносто девять лет и привел в идеальный порядок: реставрировал все сооружения на этом острове, в числе их — церковь, построенная великим Палладио, и превратил весь остров в самый благоустроенный уголок состарившейся и сильно обветшавшей королевы Адриатики. Он основал здесь научный центр (Фонд Чини) и целый ряд учебных заведений для мальчиков из необеспеченных семей. Единственный сын Чини погиб в авиационной катастрофе, и у него нет ни жены, ни наследников; лишившись семьи, он обратился к благотворительности.

Выйдя из канала в лагуну, катер дал полный газ и в один миг домчал до острова. Здесь нас встретил ливрейный старик, который отпер для нас большим ключом дверь палаццо, где помещается Фонд Чини. Нам показали божественные интерьеры, созданные великим Палладио, внутренние дворы, окруженные аркадами дивной красоты. Потом — величественный фасад храма святого Георгия, тоже Палладио. С набережной острова, у причала которой пришвартовано романтичное парусное судно — баркентина из гриновского Лиса с высокими мачтами, опутанными прозрачной сетью снастей, перед нами открылся вид на Венецию: лагуна в закатном освещении, Сан-Марко с его кампанилой, весь волшебный, сказочный город. Снова на катере через лагуну (за кормой огромная сиреневая волна) и по каналам — к стоянке автомашин. Нерину с букетом гвоздик высадили у вокзала. Обратно в Верону, с огромной скоростью по пустой и темной автостраде.

После венецианских «триумфов» настал печальный час расставания с семьей Мардерштейгов. Горечь разлуки была несколько смягчена тем, что Джованни решил проводить меня до Флоренции, куда нас обоих приглашали письменно поэтесса Нерина и председатель международной ассоциации библиофилов Де Маринис. Поэтесса писала: «Флоренция ждет вас».

18 января в 9.30 утра мы с Джованни сели на веронском вокзале в поезд и к полудню были уже во Флоренции. Остановились в отеле «Гельвеция и Бристоль», фешенебельном и несколько старомодном, неподалеку от Палаццо Строцци.

В отеле мы наскоро умылись, наскоро позавтракали и разбежались в разные стороны: Джованни в Лауренциану — порыться в каких-то манускриптах, а я — по маршруту, который был мне задан заботливым Джованни. До пяти часов вечера, когда закрываются последние музеи, я должен был получить возможно больше впечатлений.

Итак, я побежал на площадь Синьории, увидел маленького «Давида» Микеланджело. Эта колоссальная белая фигура кажется совсем небольшой на фоне темного фасада Синьории, вздымающейся, как современное 10—12-этажное здание, среди 4—5-этажных домиков с черепичными крышами. Увидел неожиданно большого «Персея» Бенвенуто Челлини под аркой

Лоджии деи Ланци; взбежал по лестнице «присутственных мест» (Уффици) и оказался в знаменитой галерее, из окон которой открывается изумительный (и такой знакомый!) вид старой Флоренции: Арно, Понте Веккьо, черепичные крыши, зубчатые башни, колокольни и купола церквей и мягкие очертания голубых гор на горизонте. Затем начался бег по галерее.

Уффици — музей шедевров: здесь можно увидеть в небольшом зале сразу две «Венеры» Тициана на двух соседних стенах, а на двух других — знаменитый автопортрет Рафаэля и тондо Микеланджело. Или: в центре круглого зала — «Венеру Медичи», а вокруг нее — античных «Борцов», «Каменотеса», «Пляшущего фавна» и т. д., и т. п.

Итак, я бежал, а передо мной мелькали шедевры, и я успевал только, косясь глазами то направо, то налево, отмечать про себя: вот два Рембрандта — старый и молодой (автопортреты), вот Тинторетто, вот Веронезе, Рафаэль, чудный Бронзино, снова Рафаэль — им же несть числа... Невольная остановка: «Благовещение» Симоне Мартини — дивная иконопись треченто! Зал трех гигантских «Мадонн», писанных на досках великим Джотто и не менее великими Чимабуэ и Дуччо ди Буонинсенья.

И снова бег... Мелькают портреты работы Пьеро делла Франческа, знаменитые старцы Альбрехта Дюрера с волшебно завитыми серебряными бородами, огромный «Адам» (копия с Дюрера, сделанная в его время), очаровательный «Адам» Лукаса Кранаха — дураковатый бородач, почесывающий затылок при виде хитро-наивной Евы, великолепный Мемлинг, грандиозная «Битва» Паоло Уччелло, прекрасный «Ангел с сыном Товия» — совместная работа Верроккьо и его ученика Леонардо да Винчи. Наконец — сам Леонардо: большая неоконченная картина «Поклонение волхвов», отлично скомпонованная и нарисованная, оставшаяся в стадии подмалевка. В аннотации сказано: «Представляет интерес для специалистов»; это так — здесь видна хватка Леонардо лучше, чем в законченных его вещах.

Но вот наконец главная цель моего стремительного бега: Сандро Боттичелли! Сажусь на скамью, обитую темно-красным бархатом, и моей душой овладевает музыка, звучащая со стен: поют ангелы, окружившие мадонну. Плещут волны, по которым плывет раковина с золотоволосой Афродитой, только что родившейся из пены морской. Шелестит листва, оконтуренная золотом по темно-зеленому фону в роще, по которой шествует Весна со своими юными подругами — поют их руки, легкие одежды, развеваемые весенним ветерком; но главное — краски, удивительная гармония красок, настоящая музыка. До закрытия музея остается десять минут. Сижу, смотрю и слушаю, наступает катарсис... меня почти насильно выводят на лестницу вежливые кустоды.

Мчусь вниз по лестнице, пересекаю площадь Синьории, бросая прощальный взгляд на статуи, сокрытые под сенью Лоджии деи Ланци, бегу мимо дома Данте к площади Республики, где меня ждет Джованни. Уже два часа дня. Мы должны пообедать. Заходим в ресторан. Нас встречают юные девы в легких распашонках пастельных тонов, едва прикрывающих то место, из которого растут их стройные ноги; все они с распущенными волосами до плеч. Это официантки модного ресторана. Стены голы, как и девы. При виде этой современной красоты Джованни смущается духом и тащит меня, слегка упирающегося, вон, на свежий воздух. Рядом мы находим старомодную тратторию с картинами в золотых наклонно подвешенных рамах и пожилыми официантами в приличных белых куртках с золотыми пуговицами. Джованни облегченно вздыхает, нам быстро подают легкий обед с легким вином, и мы, наскоро проглотив эту земную

пищу, устремляемся оба к сердцу Флоренции — к ее собору и к расположенной рядом церкви Сан-Лоренцо, чтобы снова насыщать свои души пищей духовной. Вместе с Джованни я заглядываю во двор Лауренцианы, где среди зеленой лужайки возвышается высокое дерево, а на нем висят спелые апельсины! Джованни торжествует: «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, in dunkeln Laub die Goldorangen glühn?» *. 18 января! В Вероне температура в январе была по большей части ниже нуля, выпадал снег, слегка прикрывавший зеленую траву, и я возмущался стихами Гете, в которых об Италии говорится как о стране, где вечно зелены деревья и где средь их листвы всегда горят золотые плоды. Во Флоренции Джованни доказал мне, что Гете не сочиняет. Благословенные края!

Мы снова расходимся: Джованни в библиотеку, я — в монастырь Сан-Марко. Здесь монашеские кельи расписал, спустившись с гор из родного Фьезоле, сам Фра Беато Анджелико. В каждой келье — одна фреска. У каждого монаха — подлинник кроткого и нежного, еще истинно верующего Фра Беато. Келья Савонаролы. Он был приором монастыря Сан-Марко. Здесь висит его портрет и картина в раме, изображающая казнь этого фанатика: он был сожжен на площади Синьории, на том самом месте, где до того под действием его проповедей добровольно несли на костер свои «безбожные творенья» Сандро Боттичелли и другие великие современники страшного человека. Картины Боттичелли на костре... С тяжелым чувством покидаю монастырь и спешу к флорентийскому собору. Это чудо! Обхожу его громаду вокруг, заглядываю во внутрь: здесь «Снятие со креста» — поздняя работа Микеланджело. Баптистерий, увы, закрыт — какие в нем мозаики! Спешу к церкви Сан-Лоренцо, остается один час для осмотра. Вход через очень пышную княжескую капеллу; бегу по длинным коридорам и через маленькую дверь попадаю во вторую маленькую капеллу — капеллу Медичи, созданную Микеланджело. Она совершенно пуста. Я один на один с его великими творениями. Холод и мертвая тишина. Фигуры из белого мрамора отчетливыми силуэтами рисуются на фоне очень красиво подобранных оттенков серого и коричнево-серого мрамора стен и пилястр. Чувствую, что моей душой снова овладевает музыка, как перед картинами Боттичелли, но музыка торжественная и суровая. Хожу кругом, прикасаюсь пальцами к кончикам ног Ночи, Утра — они расположены высоко,— на пальцах остается черная пыль... Входит семья англичан. В полном молчании они благоговейно смотрят на статуи в течение десяти минут, затем бесшумно удаляются. Я снова остаюсь один. Центральная группа — сидящая мадонна с младенцем, со святыми Козьмой и Дамианом по правую и по левую руку — производит не меньшее впечатление, чем прославленные фигуры надгробий Лоренцо и Джулиано. Я думаю, что «Мадонна» — одно из лучших произведений Микеланджело. Второй раз за этот день переживаю сильное душевное волнение, слезы подступают к горлу.

В дверях появляется неумолимый униформист (все кустоды в итальянских музеях униформированы) и выводит меня по бесконечным коридорам на свет божий. Очнувшись, с ужасом вижу, что часы показывают пять. Опрометью бегу к своему отелю, где меня ждет Джованни, явно взволнованный моим десятиминутным опозданием. Мы садимся в такси и едем на виллу Монтальто, обиталище Де Мариниса.

Путь лежит вдоль набережной Арно. По ту сторону реки узнаю сады Боболи, раскинувшиеся вокруг Палаццо Питти. Там есть конный портрет

* Из Гете.

Филиппа IV — работа Веласкеса, которую я не увижу... Сворачиваем налево, пересекаем железнодорожные пути и начинаем подыматься в гору по направлению к Сеттиньяно и Фьезоле. Останавливаемся у чугунных ворот какого-то парка. Джованни выскакивает из машины и звонит. Выходит немолодая женщина. Джованни объясняется с ней по-итальянски. Она принимается отпирать ворота. Ворота массивные, старые, скрипучие. Женщина с трудом их растворяет. Въезжаем в ворота и начинаем подыматься в гору. Дорога идет зигзагами, кругом настоящий лес. Деревья покрыты густой листвой. Едем, две, три, пять минут — лесу не видно конца.

— Куда мы едем? — спрашиваю я.— Что это за лес?

— Это вилла Монтальто. Сейчас увидишь! — отвечает Джованни.

Действительно, выезжаем наконец на просторную террасу, с которой открывается вид на древний город, все так же лежащий на дне долины, как в день, «когда впервые взор Беато Флоренцию приметил с гор» *. Терраса обсажена вечнозелеными кипарисами, статуи белеют среди темной листвы; в глубине — большая вилла с балконами, украшенными белыми вазами. Чем-то напоминает мне Архангельское. Въезжаем во внутренний двор. Выходит молодой слуга в белой куртке. У него интеллигентное лицо. Он открывает дверцы машины и приглашает нас в дом. Джованни отпускает такси. Слуга ведет нас через анфиладу комнат с высокими потолками, украшенными лепниной. Комнаты огромны. Вдоль стен стоят застекленные шкафы, наполненные книгами и всевозможными раритетами. Это похоже на кунсткамеру: здесь и статуэтки, и коллекции монет и медалей, и старинные фолианты в кожаных переплетах с тисненными золотом корешками, и миниатюрная живопись, и всевозможные предметы из разных стран и изо всех времен.

Входим наконец в главную залу колоссальных размеров с окнами в два этажа. Посередине стоят длинные, массивные столы темного дерева, украшенные резьбой, и такие же старинные резные шкафы с книгами и коллекциями вдоль стен. На столах — огромные вазы с огромными белыми цветами, похожими на граммофонные трубы, мраморные статуи. В одном конце зала — целая скульптурная группа. В противоположном — мебелью выгорожен уголок: нечто вроде гостиной. Над мягкими креслами начала века, обитыми довольно потертой тканью с цветами, возвышается колоссальный торшер с белым абажуром в форме опрокинутой бадьи. Откуда-то из-под лепного потолка свисает плющ.

Садимся в мягкие кресла и ждем. Шаги слуги замирают вдали, наступает мертвая тишина.

Джованни вполголоса рассказывает мне о Де Маринисе. Он очень ученый и уважаемый человек, автор капитальных трудов о книжных сокровищах Италии. Скоро будут праздновать его 90-летний юбилей. В прошлом Де Маринис — букинист-антиквар. Успешно торговал в 20-х годах редкими книгами и на заработанные таким образом деньги приобрел у разорившихся владельцев земельный участок и виллу Монтальто. Между двумя мировыми войнами это стоило сравнительно недорого...

Вдали раздался шум приближающихся быстрых шажков. Мы умолкли, и через минуту в дверях появилась маленькая фигурка подвижного и совсем не старого на вид человечка, который с порога радостно приветствовал Джованни, быстро пересек залу, крича тонким голосом что-то по-итальянски,— как будто продолжал давно начатую беседу.

* Блок А. Фьезоле.

Меня представили. Де Маринис приветливо осведомился, говорю ли я по-итальянски... по-французски... по-английски... Получив отрицательные ответы, продолжал тараторить по-своему очень высоким, женским голосом. Джованни заранее предупредил меня, что хозяева виллы говорят только на своем родном языке. Затем, не прерывая болтовни, малютка повел нас вдоль шкафов, чтобы показать свои сокровища. Мы увидели изумительную коллекцию старинных переплетов, редкостные рукописи, украшенные миниатюрами.

Вдруг в комнату вбежала маленькая белая собачонка, обнюхала мои ноги и дружелюбно замахала хвостиком. Вдали слышался стук каблучков. Он быстро приближался, и вскоре в залу впорхнула миниатюрная брюнетка в элегантном черном платье, модном, но не чересчур коротком, с огромным белым, сильно накрахмаленным бантом на груди, в черных лаковых туфлях с золотыми пряжками и на высоких прямых каблучках. Она показалась мне совсем не старой — так живо блестели ее черные итальянские глаза. Джованни сказал мне потом, что она и впрямь намного моложе мужа — лет на двадцать.

Синьора Де Маринис пригласила нас вернуться к креслам под колоссальным торшером, позвонила и приказала подать чай. Слуга вкатил столик с чашками, с печеньем в вазе и большим чайником и удалился. Хозяйка сама разлила чай и стала подавать нам. Я с ужасом понял, что пить придется, держа блюдечко с чашкой в руках. Замешательство отразилось, повидимому, на моем лице, так как хозяйка, благосклонно взглянув на меня, произнесла, обращаясь к мужу, своим приятным, низким, почти мужским голосом: «Таммаро, принеси синьору столик!»

Таммаро (это имя как нельзя лучше гармонировало с фистулой ученого антиквара) вскочил, как мальчик, со своего кресла и резво побежал в дальний угол за столиком. Я в замешательстве продолжал сидеть с чашкой в руках, боясь расплескать чай на ковер и умирая от смущения. Джованни поднялся и, ловко балансируя чашкой, побежал было за Маринисом, но хозяйка остановила его, сказав: «Джованни, садитесь! Таммаро прекрасно может принести столик сам. Он у меня еще молодец!» — и победоносно сверкнула на нас обоих своими черными глазами. Таммаро действительно оказался молодцом, и я облегченно вздохнул, поставив чашку на низенький столик и обретя таким образом возможность взять печенье, изготовленное собственноручно хозяйкой специально ради нашего прихода, как сама она объяснила. Посидев недолго и наговорившись всласть (мне пришлось во время этого разговора ограничиваться любезными улыбками и обмениваться выразительными взглядами с черноокой хозяйкой, поглаживая ее собачку, усевшуюся у моей ноги), мы встали, откланялись и, сопровождаемые радушными старичками и их собачкой до самых дверей вестибюля, прошли в обратном направлении через всю бесконечную анфиладу комнат к выходу.

Все тот же молчаливый слуга, успевший сменить белую куртку на обыкновенный пиджак, усадил нас с Джованни в просторный черный автомобиль, а сам сел за руль.

Уже темнело. Свет фар выхватывал из темноты фрагменты деревьев и статуй. Внизу, под горой, сверкала огнями Флоренция.

«Джованни,— спросил я тихо по-немецки,— богатый ли человек Де Маринис?» Однажды я спросил Джованни, считает ли он себя богатым человеком. Мы успели настолько сблизиться с ним к тому времени в Вероне, что мой вопрос не должен был показаться ему чересчур нескромным. Джованни ответил мне тогда просто: «Нет, Вадим, я не богатый человек.

Мы люди среднего достатка». На мой теперешний вопрос о Де Маринисе Джованни ответил так: «Де Мариниса нельзя назвать богачом. Он — состоятельный человек... (после паузы) очень состоятельный». «Кого же считать тогда богатым?» — робко спросил я. «Помнишь остров Сан-Джорджо Маджоре? Чини — вот богатый человек».

Разговаривая, мы незаметно доехали до Виа Болоньезе и остановились у дома контессы Мартини-Бернарди. Она встретила нас на пороге своей небольшой квартиры словами, произнесенными на чистом русском языке: «Добро пожаловать в мое бедное жилище!»

19 января 1968 года я проснулся рано утром от стука в дверь своего номера в гостинице «Гельвеция и Бристоль» во Флоренции, в которой останавливался некогда Герцен — об этом сообщала надпись на мемориальной доске. Джованни напомнил мне, что пора собираться в дорогу. За чашкой кофе он сказал, что надумал проводить меня немного: возьмет мне билет до Рима, а себе до Ареццо. В Ареццо мы оба сойдем с поезда, и я смогу продолжить путь на следующем поезде Флоренция — Рим, который остановится в Ареццо через три с половиной часа. За три часа можно успеть посмотреть фрески в церкви святого Франциска, да и сам городок — достопримечательность своего рода. Я был несказанно счастлив этим предложением; и не только потому, что предстояло увидеть прославленные фрески, но и потому, что таким образом еще немного отдалялся час неизбежного расставания с Джованни. Тут же мы решили отправить поздравительную телеграмму Галине (19 января — день ее рождения) не из Флоренции, а из Ареццо.

В самом прекрасном расположении духа сели мы в почти пустой поезд Флоренция — Рим. День был прекрасный, солнечный, довольно теплый. Мимо окон проносились хорошо знакомые по старой итальянской живописи тосканские пейзажи с голубыми далями. Трудно было представить себе, что сейчас зима, что в Москве снег и мороз.

Сойдя в Ареццо с поезда, мы поспешили прямо на почту, обсуждая на ходу текст поздравительной телеграммы, который Джованни взялся написать по-итальянски. Я предложил подписать телеграмму так: Два веронца. Джованни одобрил сперва мою идею, мы оба посмеялись, предвкушая эффект, который телеграмма произведет в Москве, но, закончив составление текста, он вдруг сказал: «Знаешь, цензура может не понять нашу шутку. Начнутся проверки, запросы, и в результате телеграмма может задержаться в пути и не прийти вовремя. Подпишемся лучше собственными именами — Вадим и Джованни». Так мы и сделали.

Теперь надо было спешить к церкви Сан-Франческо, видневшейся высоко на холме, по склонам которого спускались нам навстречу дома и домики с черепичными крышами. Джованни зашагал, как юноша, впереди меня, по крутым ступенькам ведущей вверх улицы. До церкви мы добрались довольно быстро. На наше счастье, входная дверь готического портала была широко открыта.

В церкви было холодно и совершенно тихо — ни одной живой души, за исключением не замеченной нами сразу, в тени бокового нефа, фигуры монаха в коричневой сутане, подпоясанного веревкой и в грубых сандалиях на босу ногу.

Солнце стояло уже в зените, и алтарная часть базилики вся была прекрасно освещена ровным светом. Все нам благоприятствовало: в эти часы не было богослужения, и мы могли совершенно одни в полной тишине в течение почти полутора часов созерцать божественное творение Пьеро делла Франческа, медленно переходя от сюжета к сюжету.

«История истинного креста» открывается фреской, на которой изображен наш праотец Адам. В час его кончины (так гласит легенда) ему было положено под язык семя милосердия, из которого выросло впоследствии на его могиле могучее древо. Из этого древа, согласно предсказанию, будет сделан крест, на котором распнут спасителя мира. Древо было, однако, срублено задолго до Рождества Христова. Из него сделали мост через реку Силоам. Царица Савская на своем пути к царю Соломону подошла к этому мосту, но не решилась вступить на него: ей открылось, что у ног ее лежит чудесное древо. Она поклонилась мосту, опустившись перед ним на колени. Соломон же велел убрать мост и захоронить в потайном месте. Уже после того, как спаситель был распят на кресте, который плотники, не ведая того сами, сколотили из дерева, сохраненного благодаря мудрости царя Соломона и царицы Савской, крест был выброшен палачами за ненадобностью. Но следы его местонахождения не затерялись совсем. Византийскому императору Константину явился во сне ангел, возвестивший ему, что он одержит победу над врагами под знаком креста. С крестом в руке Константин обратил в бегство войско Максенция, утонувшего в Тибре. Приняв христианство, Константин поручил матери своей Елене отправиться на розыски истинного креста.

После долгих странствий крест был наконец найден. Было явлено много чудес, запечатленных волшебной кистью Пьеро. Но и на этом история истинного креста еще не была закончена. О кровопролитных битвах с неверными, похитившими крест, о пытках и казнях во славу божию, о триумфальном возвращении святого креста в Иерусалим должен был еще рассказать на алтарных стенах церкви святого Франциска живописец из Борго Сан-Сеполькро Пьеро делла Франческа. И он совершил свой подвиг с таким достоинством и мастерством, которое навеки ставит его имя в один ряд с самыми великими флорентийцами — Микеланджело, Леонардо, Рафаэлем.

Джованни, с которым мы, поглощенные рассматриванием алтарных картин, не перемолвились за все время почти ни одним словом, взглянул наконец на часы.

— Пора,— сказал он и, помолчав немного, добавил.— Никогда раньше не удавалось мне так хорошо увидеть эти фрески, как сегодня. Нам очень повезло!

В молчании двинулись мы к выходу, бросая прощальные взгляды назад, на нежнейшую, светозарную живопись Пьеро делла Франческа.

Одинокий монах тихо отделился от стены, вышел из тени в свет и предстал перед нами с приветливой улыбкой.

— Синьоры,— сказал он тихо,— я видел, как вы созерцали творения нашего Пьеро. Я думаю, вы любите искусство. Поэтому я хочу показать вам еще один шедевр, украшающий нашу кьезу. Это «Распятие», написанное великим Чимабуэ. Оно ни в чем не уступает другому «Распятию», пострадавшему во время последнего наводнения во Флоренции.

Почтительно постояв перед произведением великого мастера, монументальная «Мадонна» которого, виденная накануне в Уффици, произвела на меня неизгладимое впечатление, и поблагодарив любезного монаха с красными от холода ногами, мы вышли на паперть кьезы и увидели прямо перед собой вывеску над входом в подвал: «Траттория Сан-Франческо».

— В этой траттории святого Франциска,— сказал Джованни,— имел обыкновение завтракать Пьеро делла Франческа, хорошо наработавшись с рассвета до полудня в алтаре церкви святого Франциска. Последуем же его примеру!

Сойдя с паперти, мы перешли на ту сторону неширокой улицы и спустились в полуподвальное помещение небольшой, по-провинциальному уютной траттории, обставленной простыми деревянными столами и стульями, с расписной фаянсовой посудой в народном стиле. Тосканский фаянс — светло-желтые тарелки и кувшины с коричневыми и зелеными разводами — напомнил мне по колориту украинские поливные тарелки и глечики. Пока я разглядывал посуду на буфетной стойке и на полках за ней, Джованни беседовал с хозяйкой и официантом — невысокого роста, живым, носатым и черноглазым, как все итальянцы, и, как все итальянские официанты, одетым в белую тужурку. Официант, выслушивая Джованни, понимающе кивал лысоватой головой, щелкал пальцами, восклицал время от времени и радостно улыбался. Наконец заказ был принят, официант побежал на кухню, а мы с Джованни направились выбирать место поуютнее где-нибудь в глубине небольшого зала, подальше от единственного столика, занятого уже какой-то немолодой дамой, одетой во все черное.

Черные волосы, черные брови, пронзительные черные глаза и блестящие украшения в волосах, ушах, вокруг шеи, на пышной декольтированной груди и на всех пальцах обеих рук. Напротив нее сидел скромный и ничем не примечательный молодой человек.

— Без сомнения, это артистка местного театра имени Петрарки и ее поклонник,— сказал Джованни, садясь за столик и весело кося глазом в ее сторону.

— О чем ты разговаривал с официантом? — спросил я.

— Я сказал ему, что хочу угостить иностранца, русского, точно такой едой и таким вином, какими утолял свой голод и жажду Пьеро делла Франческа, когда после своих трудов праведных спускался в эту тратторию. Посмотрим, что он нам подаст!

В ожидании завтрака мы успели поделиться впечатлениями от фресок Пьеро. Меня они поразили больше всего благородством и красотой колорита. Поразила еще одна черта: эпическое спокойствие, с которым изображены самые драматические сцены — битв, пыток, смерти. Встают в памяти бесстрастные гомеровские описания в «Илиаде». И, конечно, лица: царицы Савской и ее прислужниц, царя Соломона, скульптурные головы придворных и воинов — все эти личности Раннего Возрождения, запечатленные для потомства их гениальным современником. И, наконец, сказочные изображения «древних городов», в которых и сегодня еще можно узнать достоверный портрет Ареццо, каким оно было в дни Пьеро.

Джованни рассказывал мне историю этого очаровательного города, перемежая свой рассказ экскурсами в современность и шутками, над которыми мы оба весело смеялись.

Наконец явился наш официант и начал сервировать стол. Было подано молодое тосканское красное вино, крестьянский пшеничный белый хлеб, напомнивший мне, даже формой, удивительно вкусный, белоснежный арнаутский хлеб одесского моего детства, жареная козлятина, светло-зеленые листья салата, политые оливковым маслом, сыр из молока буйволиц и на десерт мои любимые фиги.

Так вот чем питался Пьеро!

— Посмотри на актрису,— шепнул мне Джованни,— она не отрывает глаз от двух старых джентльменов, которые так весело смеются. Ей, наверное, ужасно хотелось бы узнать, кто мы и почему нам так весело.

Я взглянул в сторону черной дамы. Ее пронзительные глаза действительно неотрывно смотрели в нашу сторону, а на лице было написано величай-

шее любопытство. Итальянцы похожи на детей. — они не могут скрыть своих чувств; обычно все, что они думают, написано на их лицах.

— Мы могли бы попросить контрамарку в театр, если бы у нас было время,— сказал Джованни. Его слова вернули нас к действительности. Завтрак был съеден, вино выпито за здоровье наших жен. Надо было заканчивать веселую трапезу и идти на вокзал.

Поблагодарив за старание и расплатившись с официантом,— судя по сияющему выражению его лица, он был щедро награжден,— Джованни встал из-за стола. Дружески пожав руку, с величайшей непринужденностью и чувством собственного достоинства протянутую нам славным тосканцем, мы двинулись к выходу. Я бросил взгляд в глубь траттории, но не встретил пронзительного взгляда черной дамы. Она уже успела перехватить нашего официанта и набросилась на него с расспросами.

— О, если бы она могла узнать от него всю правду о нас! — шепнул мне Джованни.— Он ведь не может сказать ей, что она упустила возможность познакомиться с двумя живыми «веронцами».

Выйдя на улицу, Джованни рассудил, что у нас еще осталось достаточно времени, чтобы осмотреть старую рыночную площадь, со всех сторон обстроенную величественными зданиями с портиками и аркадами в нижних этажах. Весь ансамбль построен по проекту Вазари. На углу одного из этих зданий, в глубокой нише, аретинцы поставили скульптурный портрет великого своего зодчего и художника, автора «Жизнеописаний», сопроводив его лаконичной надписью: «Джорджо Вазари от благодарных соотечественников».

С рыночной площади мы вышли на самую вершину холма, на склонах которого поместился весь небольшой старинный городок, родина стольких славных сыновей. Отсюда открывается широкая панорама долин и холмов, уходящих в голубые дали,— Тоскана. Здесь, на семи ветрах, дующих со всех сторон, поставлен небольшой и весьма посредственный в художественном отношении памятник Петрарке. Театр его имени расположен неподалеку.

Холодный ветер, пробирающий до костей, гнущий к земле верхушки кипарисов, напоминал нам, что давно пора спускаться с вершин вниз, к вокзалу: до поезда оставалось всего пятнадцать — двадцать минут. Гонимые холодным ветром, мы побежали вниз по узким улочкам, прыгая со ступеньки на ступеньку бесчисленных лестниц, бросая последние взгляды на сохранившие всю прелесть старины темные строения, стройные силуэты башен и освещенные южным зимним солнцем черепичные крыши — коралловые, розовые, красные.

Прощай, Ареццо, чудесно сохранившийся осколок великой эпохи! Вот еще один подаренный жизнью счастливый миг, неповторимый, навеки уходящий в прошлое, действительность, неотвратимо ускользающая и превращающаяся в бесплотное воспоминание...

Скорый поезд подлетел к перрону без опозданий. Мы едва успели добежать. Наскоро обнялись, я вскочил на подножку и быстро прошел к наглухо закрытому окну почти совершенно пустого вагона. Джованни стоял на перроне в своем сером пальто, со шляпой в руках, безмолвный и, как мне показалось, грустный. Сердце мое сжалось от боли расставанья (быть может — навсегда!) с человеком, который, сам не знаю как, за несколько недель жизни в его гостеприимном доме успел стать мне ближе и дороже множества людей, с которыми сталкивала меня счастливая судьба на протяжении всей моей жизни.

Поезд тронулся. Сквозь слезы, застилавшие глаза, смотрел я, не отрываясь, на одинокую стройную фигуру, махавшую шляпой вслед набирающему скорость поезду...

Я долго не мог успокоиться. Стараясь отвлечься, глядел в окно на как бы раскручиваемый в обратном направлении фильм: сперва Кортона и Тразименское озеро (теперь слева), потом Орвьето (справа, на неприступной скале) и, наконец, Рим, на этот раз — в вечернем освещении.

Переночевав в Домике Гарибальди, я встал на рассвете, намереваясь пораньше отправиться на римские форумы, которые не успел увидеть в первый день приезда в Италию.

33. Джованни Мардерштейг (1892—1977)

Было прекрасное утро. Силуэты пиний отчетливо рисовались на рассветном небе. Сквозь них был виден розовый в этот час купол собора святого Петра. Вдали угадывались сквозь дымку горы Апеннинского хребта.

Путь мой шел мимо собора святого Петра. И каждый раз, спускаясь с холма Абамелек-Лазарева или возвращаясь обратно в Домик Гарибальди, я обязательно заглядывал внутрь собора. И каждый раз его грандиозный интерьер представал передо мной в новом свете.

В субботнее утро 20 января 1968 года я вошел в него впервые и был изумлен огромными размерами внутреннего пространства.

Прежде всего разыскал глазами капеллу справа от входа, где, как я знал, установлена «Пьета» Микеланджело.

Скорбящая мадонна восседает в глубокой нише капеллы на постаменте, высоко поднятая над уровнем зрения предстоящих. Голова лежащего на ее коленях Христа запрокинулась, лица его, обрамленного бородой, не видно снизу. Кажется, мать держит на руках мертвое тело хрупкого юноши, почти ребенка. Это первое впечатление укреплялось с каждым разом, когда я видел мадонну в разное время дня и ночи, то окруженную толпой верующих, коленопреклоненно взирающих на нее, то одиноко сидящую в луче прожектора в совершенно пустом и темном пространстве необъятного храма, едва освещаемого мерцающими вдали, под траурной сенью над гробницами пап, лампадами.

В то утро, когда я увидел ее впервые, у ее подножия стояли монахини в черно-белых одеяниях, молодые и старые женщины, рядом со стайкой японцев в коричневых сутанах, подпоясанных веревками и в сандалиях на босу ногу. Монахини благоговейно молчали, а японцы переговаривались вполголоса, издавая гортанные звуки. Молодые монахини утирали глаза платками. Старые женщины плакали. Быть может, многие потеряли своих

сыновей на войне? Эта мысль пришла на ум не случайно. Вся капелла оформлена в новейшее время таким образом, чтобы настраивать посетителей собора на мысль о необходимости мира на земле. Модернизованный интерьер ее изобилует новыми мозаичными инкрустациями на мощных пилонах — миртовыми ветвями и белыми голубками, напоминающими летящего голубя мира Пикассо. А на полу, в овале,— герб папы Павла VI (борца за мир), его имя и дата понтификации (1966).

По сравнению с размерами ниши, в которой стоит скульптура, и огромным крестом за спиной мадонны, она производит впечатление небольшой, человеческих размеров фигуры. Большинство же статуй пап, в изобилии населяющих собор, колоссальны. Резвящиеся у их ног пухлые барочные ангелочки с непомерно большими детскими головами — все выше человеческого роста. Каждый папа стремился увековечить себя в возможно более крупном масштабе. Кумиры, окруженные купидонами. Правда, были и такие, которые понимали, что «смирение паче гордости». Они велели выложить свои имена на мраморных плитах пола, чтобы все входящие в храм попирали их ногами. Но и они позаботились о том, чтобы надписи эти были сделаны аршинными буквами и никак не могли остаться незамеченными. Все это производит чудовищное впечатление: лучшего памятника человеческому тщеславию невозможно придумать. Но многие надписи очень красивы. Форма и пропорции букв безукоризненны. Я думаю, что Систина Германа Цапфа вдохновлена одной из них.

Творец «Пьеты» Микеланджело был одним из строителей собора святого Петра. Купол собора сооружен по его проекту. В память об этом, внутри купола поставлен в маленькой нише маленький бюст великого зодчего, ваятеля и живописца флорентийского. Его видят лишь те любознательные туристы, которые не побоялись совершить утомительное восхождение по узкой, крутой спиральной лестнице, зажатой между внешней оболочкой гигантского купола и его каменной основой, к верхней смотровой площадке, опоясывающей основание фонаря, венчающего купол. С головокружительной высоты открывается вид на все четыре стороны: на восход и закат солнца, на голубеющую вдали на северо-востоке горную цепь, на раскинувшийся внизу, на невысоких холмах вечный город, с древними руинами форумов и Колизея в центре, окруженного роскошными садами и парками вилл, бывших некогда загородными, на бесчисленные купола христианских храмов среди языческих гробниц, обелисков, арок, триумфальных колонн, на массивы современных новостроек по обе стороны Тибра, ограниченные сверкающей полоской моря на юго-западе.

Микеланджело, друживший и воевавший с папами, был человек, и ничто человеческое не было чуждо и ему. Мне вспомнилась сцена, описанная Вазари: Микеланджело подслушивает, спрятавшись за пилоном, что говорят иноземцы о его «Пьете», недавно установленной в капелле собора святого Петра. Один из них, миланец, приписывал статую какому-то миланскому скульптору. Микеланджело был так огорчен этим, что прокрался ночью в собор с потайным фонарем и высек на перевязи одежд богоматери: «Микеланджело Буонаротти Флорентиец сделал». Мог ли он думать тогда, что его работа станет главной святыней собора святого Петра, одинаково трогающей миллионы сердец верующих и неверующих своим человеческим содержанием: мать, оплакивающая сына, отдавшего жизнь ради блага людей, своих братьев.

После осмотра собора святого Петра мне хотелось пешком пройтись по городу, и я отправился мимо замка Святого ангела, через мост Виктора Эммануила II, прямо к сердцу Рима — площади Венеции с грандиозным,

но безвкусным памятником королю-объединителю Италии. Отсюда, без промедления, сильно волнуясь, вступил я на территорию древних форумов, тысячелетние руины которых живописно раскинулись на обширной площади между Капитолийским, Палатинским и Квиринальским холмами. Ноги сами несли меня к главной цели моих стремлений — колонне Траяна.

Траянова колонна была поставлена в 113 году н. э. на последнем и самом большом из императорских форумов, сооруженном в честь завоевателя Дакии Марка Ульпия Траяна по проекту великого зодчего Аполлодора Дамасского. Площадь форума ушла под землю на несколько метров; здания базилики Ульпия, двух библиотек с греческими и латинскими рукописями и храма обожествленного императора, тесно окружавшие колонну со всех четырех сторон, давно не существуют, а она вырастает со дна котлована, выложенного мраморными плитами, одиноко возвышаясь над окрестными руинами и неся на себе статую апостола Петра, сменившую собой давно низвергнутый золоченый кумир императора.

Спустившись по ступеням современной лестницы на дно котлована, я подошел к кубическому постаменту колонны, ярко освещенному полуденным солнцем. Меня привлекали не великолепные рельефы, спиралеобразной лентой обвивающие фуст колонны от основания до вершины, но надпись, высеченная на мраморной доске над входной дверью, ведущей вовнутрь колонны. И не содержание надписи, хорошо мне известное, влекло меня сюда. Мне не терпелось увидеть в натуре непревзойденные по красоте формы и по изысканности пропорций буквы прославленной надписи, оказавшей огромное влияние на формирование стиля лучших шрифтов XX столетия.

«Открыл» эту надпись для художников нашего времени английский каллиграф Эдвард Джонстон, опубликовавший в 1906 году фотографии фрагмента надписи и отдельных букв ее алфавита *. Эта первая публикация положила начало бесчисленному множеству исследований, посвященных изучению начертаний и пропорций букв надписи Траяновой колонны. Не будет преувеличением сказать, что ни один сколько-нибудь значительный проектировщик шрифтов нашего времени не прошел равнодушно мимо ее нетленной красоты. Герман Цапф пишет в своей прелестной книжечке «Об алфавитах» о том сильном впечатлении, какое произвела на него эта надпись, буквы которой он пытался обмерить, карабкаясь по камням, за что чуть было не попал в полицейский участок, будучи заподозрен в намерении демонтировать и похитить всю надпись **. Было это в 1950 году. Сам я в 50-х годах тщательно проработал весь алфавит Траяновой колонны по Джонстону и другим, преимущественно английским источникам и дополнил его недостающими буквами кириллического алфавита, прежде чем приступить к проектированию своего типографского шрифта, прописные знаки которого очень близки по пропорциям к буквам надписи колонны Траяна. В 60-х годах, читая лекции по истории шрифтов и проводя практические занятия в Московском полиграфическом институте и на курсах повышения квалификации, я старался привлечь внимание молодых художников к этому бессмертному памятнику, анализируя секрет совершенства его букв.

И вот я стоял перед надписью Траяновой колонны и любовался ее красотой. В древности буквы, глубоко врезанные в мрамор, были окрашены

* В кн.: Johnston E. Writing & Illuminating & Lettering. L., 1906.

** Über Alphabete. Gedanken und Anmerkungen beim Schriftentwerfen von Hermann Zapf. Frankfurt am Main, 1960.

красной краской. Сейчас они отчетливо видны благодаря одной лишь резкой светотени, и было бы жаль реставрировать их в первоначальном виде.

Одна экскурсия туристов сменялась другой, а я все стоял и стоял, как завороженный, и не хотел уходить от надписи, увидеть которую мне так страстно хотелось на протяжении долгих лет. До конца поймет меня лишь тот, кто, как я, чувствителен к красоте букв алфавита.

Книгу часто сравнивают с архитектурой. Об архитектуре говорят: застывшая музыка. Для меня красивый шрифт — не застывшая, а живая, полная движения музыка. Делакруа записал в своем дневнике перед смертью: «Говорят: *иметь ухо*, так вот и не каждый глаз способен ощущать всю тонкость живописи. У многих неверный или косный глаз; они видят предметы в буквальном смысле слова, но не улавливают в них самого существенного» *. Так и со шрифтами: многие видят в буквах только символы, обозначающие тот или иной звук речи, но не чувствуют красоты или безобразия их начертаний. Между тем эти знаки, слагаясь в слова и фразы, иногда полные глубокого смысла, чаще пустые, продолжают жить и своей самостоятельной жизнью, доступной тому, у кого есть глаз. Вот тут-то и начинается настоящая музыка.

В современных шрифтах, увиденных художниками XX века в надписях античного мира и в книгах Возрождения, явственно слышен ритм нашего времени. Под звуки фанфар шагают они по строке, их очертания просты и строги, их поступь торжественна и величава. Вся сложная и противоречивая история человечества воплотилась в сложной простоте их пропорций. Они покажут потомкам лицо нашего времени с такой же отчетливостью, как архитектура и музыка.

Очень давно, в середине 20-х годов, я услышал симфоническую поэму Отторино Респиги «Пинии Рима». Это было первое в Одессе исполнение только что написанной симфонии, принесшей ее автору всемирную славу. В моем сознании музыка Респиги прочно связалась с юношескими мечтаниями об Италии и Древнем Риме. В 60-х годах, читая в Москве лекции о шрифте Траяновой колонны, я ставил обычно пластинку с финальной частью симфонии («Пинии на Виа Аппиа»), в которой слышатся звуки боевых труб и тяжелая поступь возвращающихся из победоносного похода римских легионов.

Шагая через усыпанный обломками форум Цезаря, мимо триумфальной арки Септимия Севера, подымаясь на Капитолийский холм, я вновь слышал эту торжественную музыку...

С Капитолийского холма можно было обозреть сразу весь Форум Романум. Зимнее солнце клонилось уже к закату. Вдали был виден Колоссеум (Колизей), позлащенный последними его лучами. Мне страстно захотелось побывать еще и в Колизее. Пока я добирался до него, наступили сумерки. Внутри Колизея было уже совсем темно. Руины арены были слегка подсвечены электричеством, а над ними, перед небольшой капеллой Мадонны высился огромный, ярко освещенный латинский крест. В темных коридорах на пути к капелле я встретил только двух-трех одиноких туристов, итальянскую семью да стайку мальчишек с испуганными глазами. В капелле перед образом мадонны горела лампада. Две монахини в черных сутанах и больших белых чепцах истово молились. Мертвая тишина и кромешный мрак вокруг. Постояв здесь несколько минут, я направился к выходу. Последние посетители покидали Колизей. Шаги их гулко раздавались в пустых коридорах. Было темно и страшно.

* Дневник Делакруа. В 2-х т. М., 1961. Т. 2, с. 384.

Выйдя на площадь перед Колизеем, я вспомнил, что увлеченный желанием как можно больше увидеть в этот первый день пребывания в «вечном городе», я еще ничего не ел с самого утра. На двухэтажном автобусе меня довезли до собора святого Петра. Дальше пришлось идти пешком, блуждая по не узнаваемым в потемках улочкам и переулкам. Я заблудился. Долго шагал вдоль мощных стен Ватикана, с трудом отыскал дорогу, ведущую на виллу Абамелек-Лазарева, и, окончательно выбившись из сил, добрался наконец до своей постели. Голодный, но счастливый, повалился на нее и уснул как убитый.

Проснувшись на другой день довольно поздно, я первым делом разыскал маленькое кафе, выпил чашечку «каппуччино», купил несколько бананов и позавтракал ими, прежде чем отправиться в собор святого Петра к утренней мессе.

По случаю воскресенья собор был полон до отказа. К одиннадцати часам утра все сидячие места перед главным алтарем были уже заняты. Пробравшись сквозь толпу вперед, я все же обнаружил одно незанятое место рядом с прелестной блондинкой. Моя соседка, по-видимому, американка, сидела, непринужденно выставив коленки из-под мини-юбки (если бы она пришла в брюках, ее просто не впустили бы в храм великолепные полицейские в треуголках, стоящие у входа).

Месса уже началась. Ангельское пение хора неслось из больших репродукторов, развешанных на мощных пилонах.

Между алтарем и местами для публики на невысоком помосте восседали в чинном порядке священнослужители разных рангов. Они сидели на длинных скамьях с пюпитрами и глядели в раскрытые молитвенники. Это было похоже на школу. Лиловые прелаты в серебристо-серых меховых пелеринах занимали первые ряды. За ними сидели точно такие же, но в пелеринах из белоснежного меха. Все они были в темно-коричневых меховых шапочках с помпонами. В определенных местах они вставали, как по команде опускались на колени и снова садились.

Месса подходила к концу. От алтаря отделился малюсенький носатый кардинал в ярко-красной мантии, шлейф которой несли служки в белых кружевных стихирях. На голове кардинала красовалась красная скуфейка. Ему подали посох. По обе стороны кардинала встали два стража, одетых во все черное, в огромных черных треуголках с красным плюмажем и с длинными палашами в блестящих серебряных ножнах, волочащихся по полу. За красным кардиналом выстроились лиловые прелаты. Под звуки музыки шествие торжественно двинулось по среднему проходу от алтаря к папским гробницам и, обогнув их, направилось к боковому выходу, соединяющему собор с ватиканскими дворцами.

Все это живо напомнило мне шествие Черномора в опере Глинки «Руслан и Людмила».

Не зная, что будет дальше, я решил следовать за группой иностранных туристов. Они нырнули под траурный балдахин — великолепную декорацию, сооруженную в самом центре собора по проекту Бернини. Вместе с ними я спустился в усыпальницу наместников святого Петра на земле. Задерживаться здесь долго не пришлось — время близилось к полудню, а ровно в двенадцать часов ожидалось явление папы Павла VI народу. Все заспешили к выходу. Огромная площадь перед собором, охваченная колоннадами Бернини, была запружена многотысячной толпой. Люди стояли, тесно прижавшись друг к другу и устремив взоры в сторону ватиканского дворца, высоко вознесшегося за северным крылом колоннады. Одно из окон дворца было открыто, и из него свешивался маленький красный лоскут,

принятый мною за коврик, который вывесили проветрить, а оказавшийся стягом с папской эмблемой.

Часы пробили двенадцать. Их звон доносился со всех сторон из репродукторов, установленных над карнизами бернинивых колоннад. Говор толпы мгновенно умолк. В мертвой тишине люди ожидали появления папы. Он не спешил. Прошло несколько минут. Ожидание становилось нестерпимо томительным. Может быть, что-нибудь случилось? Может быть, мы не увидим его? Казалось, еще минута — и начнется ропот. Но время было точно рассчитано: в самый критический момент, когда напряжение дошло до предела, в черном проеме окна появилась крошечная белая куколка. Вздох облегчения пронесся над толпой. Многие захлопали в ладоши. Куколка приветствовала собравшихся наклонением головы в белой шапочке, потом театрально воздела ручки к небу и заговорила громоподобным голосом, несущимся из множества громкоговорителей. В краткой речи, сперва произнесенной по-итальянски и тут же повторенной по-французски, папа Павел VI призвал собравшихся со всего света паломников и туристов крепить мир на земле. Раздались, как в театре, долго не смолкавшие аплодисменты. Куколка делала жесты, то как бы защищаясь от незаслуженной овации, то воздевая ручки к небу (не мне, не мне!). Затем она исчезла в черном проеме так же внезапно, как появилась; красный лоскут втащили наверх, и окно закрылось. Спектакль был окончен.

Наученный горьким опытом предыдущего дня, я отправился на площадь Венеции, откуда начинаются все маршруты осмотра римских древностей, с твердым намерением прежде всего пообедать. В одном из переулков, примыкающих к площади, я обнаружил ресторанчик под вывеской «Траттория Венеция». На стене при входе красовалось объявление на английском языке: «Если вы ищете вкусной еды — вы желанный гость. Свежая пища, дружественное и любезное обращение — наша специальность». Это было именно то, что я искал!

В маленьком, уютном ресторанчике столы в ожидании посетителей были накрыты белыми, чистыми скатертями. Траттория была пуста. Официант бросился мне навстречу, усадил меня за стол и подал карту с перечнем блюд. Пока я изучал меню, в тратторию вошел чернявый итальянец невысокого роста с мальчиком, а вслед за ними — молодой полицейский в черной форме, белых перчатках и с портфелем в руке. Официант пригласил их за тот же стол. Я вежливо передал меню своим соседям. В ожидании заказанного обеда мы молча разглядывали друг друга. Я спросил мальчика, как его зовут. Его звали Джампьетро. Подумав, что я говорю по-итальянски, отец мальчика спросил, издалека ли я приехал в Рим. «Из Москвы»,— отвечал я. Изумление изобразилось на его лице. Разговор, продолжавшийся на чистейшем итальянском языке, принял несколько неожиданный оборот. «Совьетико?» — спросил итальянец, указывая пальцем на мой московский галстук. «Си, совьетико»,— отвечал я. «Синтетико?» — «Си, синтетико»... Итальянец попросил разрешения поближе рассмотреть галстук. Я охотно позволил даже потрогать его руками. Повышенный интерес к галстуку объяснился очень просто: синьор Доменико Амадео был фабрикантом галстуков из города Комо. Он привез сына в Рим, чтобы показать ему римские форумы. Мальчик был в Риме впервые. Я сказал, что тоже собираюсь осматривать форумы. Полицейский, хранивший до сих пор гробовое молчание, робко попросил разрешения присоединиться к нам. Он тоже приехал из провинции по делам, но сейчас у него есть свободное время.

Не знаю, как это получилось, но все мы понимали друг друга с полуслова и, объединенные общим интересом к былому величию Рима, двину-

лись к императорским форумам. Синьор Амадео вытащил из кармана путеводитель и решительно повел нас по маршруту № 1 — от площади Венеции, вдоль Виа деи Фори Империали, к Колизею. Накануне я шел уже этой дорогой и знал, что мы встретим статуи четырех императоров с актерскими физиономиями, поставленные здесь в новейшее время. Все эти статуи — бронзовые копии с подлинников, хранящихся в музеях. Первым на нашем пути был, как гласила надпись, «благороднейший из государей» Траян. Доменико стал листать свой путеводитель, разыскивая нужную страницу. «Траяно»,— сказал я тихо по-итальянски. «Си, Траяно»,— подтвердил он, найдя имя императора в путеводителе. Вторым был Август, «отец отечества», за ним следовали «полководец и кесарь» Нерва и Юлий Цезарь, названный в надписи на пьедестале «совершеннейшим диктатором». Я скромно назвал всех троих. Синьор Амадео проверил по путеводителю и, убедившись, что я ни разу не ошибся, остановился на миг и с изумлением уставился на меня. Но тут же лицо его радостно прояснилось, он понимающе закивал головой и произнес, дружески ударив меня по плечу: «Иль профессоре!» Я не стал отрицать. С этого момента я стал признанным руководителем и гидом нашей маленькой туристической группы. Мы побродили среди древних руин, заглянули в несколько маленьких христианских капелл с византийскими мозаиками и мощами, вернулись к базилике Максенция и арке Тита, прочли ее надпись и подошли, наконец, к грандиозной арке Константина. Здесь нам предстояло пересечь широкую площадь, отделяющую форумы от Колизея. Задача эта показалась мне совершенно неосуществимой: как раз начался час пик, и сплошной поток автомашин, рядов этак в сто, медленно движущийся в одном направлении, преградил нам путь. В Риме нет светофоров. Но зато...

Наш полицейский передал свой портфель фабриканту, взял за руку Джампьетро, другую свободную руку в белой перчатке поднял кверху и решительно шагнул с тротуара на мостовую. И тут повторилось библейское чудо: по мере того, как наш проводник двигался вперед, владельцы машин вежливо притормаживали, и вся наша группа, ведомая новым Моисеем через Чермное море «Фиатов» и «Фордов», в целости и сохранности достигла спасительного берега.

Накануне я лишь заглянул в Колизей. Теперь мы предприняли его подробный осмотр, не без труда поднявшись на самый верхний этаж. По случаю воскресенья в Колизее было довольно много народу, преимущественно итальянцев, судя по говору.

Арена, вернее, руины тех подземных помещений, в которых в свое время содержались дикие звери и ожидали выхода гладиаторы, была видна сверху как на ладони. Сейчас она кишела кошками всевозможных мастей. Это изумило моих провинциалов. Просвещенные кустоды весьма прозаически пытались объяснить этот факт обилием мышей, живущих среди развалин. Я позволил себе высказать предположение, что кошки — это просто выродившиеся львы и тигры, населявшие подземелья в дни величия Рима. Эта версия всем понравилась, была радостно подхвачена синьором Амадео, сообщившим о нашем открытии подошедшим незнакомым итальянцам. Все весело хохотали, привлекая своим смехом все новых и новых любопытных. Это было совершенно как в Одессе!

Затем Доменико вытащил свой фотоаппарат и попросил полицейского сфотографировать его с сыном и со мной на фоне руин Колизея — на память. Полицейскому тоже захотелось сфотографироваться с Джампьетро и со мной. Фабрикант снял нас. Полюбовавшись видом форумов с птичьего полета и закатом солнца, мы отправились по домам.

Час пик давно окончился. Вместо потока автомашин два-три извозчика тщетно ожидали запоздалых туристов. Мостовая подле их одноконных экипажей была усыпана свежим конским навозом. Это тоже было совсем как в Одессе. Вспомнилось детство: я рассыпаю по паркету привезенные с дачи коричневые каштаны и собираю их игрушечным веничком в совок, воображая себя дворником.

Минута прощания была поистине трогательна. Глаза всех троих итальянцев выражали неподдельное чувство, когда они дружески трясли мою руку, сожалея, что так прекрасно проведенный день подошел к концу. Да и я был растроган. Синьор Амадео начертал на какой-то старой квитанции свое имя и адрес, чтобы я непременно посетил его семью, если судьба забросит меня на север Италии. Мы разошлись в разные стороны. Квитанция с именем Доменико Амадео сохранилась в моем архиве.

Следующий день я решил полностью посвятить ватиканским музеям, вход в которые охраняют папские гвардейцы, одетые по моде XVIII века в черные камзолы и панталоны, прикрывающие только колени, в белые чулки, лаковые полуботинки с пряжками, короткие черные плащи, из-под которых виднеются тонкие шпаги, и в большие черные бархатные береты. Мне рассказывали, что чести состоять в отряде черных гвардейцев добиваются молодые люди из лучших аристократических семей. Не знаю, так ли это, но во всяком случае они отменно вежливы и отвечают на вопросы посетителей музеев почти на любом европейском языке, кроме русского. Швейцарские гвардейцы, несущие охрану Ватикана,— попроще. Это здоровые деревенские парни, рослые и красивые, одетые в яркие полосатые костюмы эпохи Возрождения, сшитые по эскизам, сделанным еще в XVI веке. По преданию, автором этих эскизов был Микеланджело.

Заплатив за вход пятьсот лир и разузнав, как найти в лабиринте дворцовых зал и переходов кратчайшую дорогу к Сикстинской капелле, я устремился по бесконечно длинным галереям Бельведера, сквозь окна которых открывались виды на окружающие дворец великолепные сады с вечнозелеными растениями, пальмами и фонтанами. В самом конце галереи — маленькая закрытая дверь с надписью: «Капелла ди Сан-Систо». С бьющимся сердцем толкаю ее и вхожу внутрь.

Огромный зал капеллы перекрыт сводом с люнетами и сразу весь открывается взору. На дальней, поперечной стене, шириной тринадцать и высотой двадцать шесть метров,— «Страшный суд» Микеланджело.

Семь лет спустя, в 1975 году, в те дни, когда весь мир отмечал 500-летие со дня рождения Микеланджело, я прочел лекцию о нем молодым художникам. Зная, что словами не передать того ошеломляющего впечатления, которое производит фреска «Страшный суд», когда видишь ее впервые, я решил прибегнуть к эксперименту. В тот момент, когда в своем рассказе я подошел к маленькой двери, ведущей в Сикстинскую капеллу, открыл ее, и вдруг... внезапно на слушателей обрушилось фортиссимо прелюдии до-минор Баха. Все вздрогнули от неожиданности. Дав прослушать фрагмент грамзаписи, я продолжил рассказ об испытанном мною потрясении, когда вместо дальней, поперечной стены я увидел вдруг... иллюзорное воздушное пространство с восседающей в небесной вышине мощной фигурой судии, наполненное сотнями обнаженных тел, возносящихся к небу и низвергающихся в преисподнюю. Стены, собственно, не было. Был страшный суд. Потолка тоже. Сквозь написанные на плафоне иллюзорные своды, создающие впечатление недосягаемой высоты, видна была небесная твердь, и бушевали волны всемирного потопа. Бесчисленное множество человеческих фигур, населяющих плафон, находились в непрестан-

ном движении. Ощущение, что все они действительно движутся, еще более усиливалось по контрасту со спокойной статичностью фресок, написанных предшественниками Микеланджело на продольных стенах капеллы. Никто из них — ни Пинтуриккьо, ни Боттичелли, ни Козимо Росселли, ни Перуджино, ни Гирландайо — не преступил неписанный закон монументальной живописи: их превосходные картины производят впечатление гобеленов, спокойно декорирующих нерушимую плоскость стен. Микеланджело смело перешел границы дозволенного и создал произведение дотоле невиданное, необыкновенной впечатляющей силы.

Заказывая Микеланджело роспись плафона, папа Юлий II позволил самому художнику выбрать те сюжеты из Библии, которые были нужны для его композиции, и не вмешивался в работу до самого ее окончания — случай, почти беспримерный в истории искусств. Нет сомнения, что замысел Микеланджело имеет прямую связь с гуманистическими идеями флорентийских неоплатоников, которые он успел впитать в ранней юности, сидя за общей трапезой с ними в доме Лоренцо Великолепного. Во всяком случае, мысли Пико делла Мирандола о достоинстве человека — единственного существа, наделенного способностью возвыситься над всеми живыми существами посредством познания и культуры,— были хорошо известны ему и нашли здесь, как мне кажется, свое зримое воплощение. Не удивительно, что Эль Греко, увидев фрески Микеланджело, нашел их совершенно негодными с ортодоксально религиозной точки зрения и сказал, что следовало бы сбить их вместе со штукатуркой и написать на их месте новые. К счастью, этого не произошло.

В январе нет слишком большого наплыва туристов даже в Риме. Капелла не была переполнена, и я смог, по примеру других, лечь навзничь на одну из широких дубовых скамеек, расставленных вдоль стен, и с большим удобством рассматривать плафон. Из чтения Вазари я знал, что Микеланджело писал свои фрески в капелле святого Сикста без помощников, если не считать мальчика, растиравшего краски. Трудно, почти невозможно представить себе, как один человек мог справиться с такой титанической работой! Даже любоваться росписью плафона — нелегкий труд. Каково же было художнику, работавшему изо дня в день на протяжении нескольких лет в исключительно неудобном положении, с запрокинутой головой?

Уставая глядеть вверх, я переводил глаза на зрителей. Многие, как и я, лежали на скамьях и даже на полу — кустоды не препятствовали этому. Другие, присев на краешек скамьи и приняв самые неудобные позы, тоже смотрели вверх. Позы эти были столь же причудливы и динамичны, как позы декоративных фигур юношей, восседающих вдоль нарисованного карниза фантастической архитектуры плафона. Я подумал, что интересно было бы снять все это на кинопленку и смонтировать фильм, где позы современных юношей и девушек, в шортах и джинсах, чередовались бы в коротком монтаже с позами юношей с плафона. Получилось бы нечто в роде ультрасовременного танца.

Между тем маленькая входная дверь пропустила в капеллу большую партию туристов. Раздались возгласы «О-о-о!», и капелла наполнилась грачиным граем английской речи. Группу привела элегантно одетая гидесса в серебряном парике. Дав англичанам поглалдеть, она приступила к объяснениям. Я не разбирал слов, но пантомима была столь красноречива, что не могло быть никаких сомнений: вот — сотворение человека, вот — изгнание из рая, вот сивилла Кумская, вот пророк Иезекииль...

Она плясала, в меховом манто с короткими рукавами, в мягких сапогах, вся в бежевых и коричневых тонах. А пожилой монах-бенедиктинец

в круглых очках с выпуклыми стеклами, прислонясь к ажурной резной решетке, меланхолически наблюдал за ее выразительным танцем...

Окрестив мысленно все увиденное словами «этюды рук и ног по Микеланджело» и записав их для памяти в блокнот, я медленно направился к выходу, бросая прощальные взгляды на «Страшный суд» и унося в душе чувство глубочайшего почтения к титаническому труду великого флорентийца и восхищение перед его многогранным гением, с одинаковой мощью проявленным в архитектуре собора святого Петра, в скульптуре гробниц Медичи и в живописи Сикстинской капеллы. Воистину он сам был воплощением Человека, которого творец поставил в центре Вселенной, чтобы он познал ее законы, полюбил ее красоту, изумился ее необъятностью.

ШВЕЦИЯ

Через несколько месяцев после возвращения из Италии мне представилась совершенно непредвиденная возможность побывать в Швеции.

Ректор Стокгольмского графического института Брор Цахриссон, с которым я познакомился в 1964 году в Лейпциге, прислал мне приглашение возглавить так называемый Семинар звезд, ежегодно проводимый в стенах института вот уже в течение шестнадцати лет.

На эти весенние семинары съезжаются из всех скандинавских стран художники-профессионалы, практически работающие в области книгоиздательского дела, прикладной и промышленной графики. Руководителями Семинара звезд приглашают каждый год новых специалистов из разных стран мира. Этим путем стремятся расширить кругозор скандинавских художников, давая им возможность познакомиться с уровнем «мировых стандартов». Я был первым художником книги и шрифта, приглашенным из Советского Союза. Среди руководителей семинара, побывавших в Стокгольме до меня, значилось немало хорошо мне известных людей: Герман Цапф (ФРГ), Ян Чихольд (Швейцария), Ганс Шмоллер (Англия), Джованни Мардерштейг (Италия).

Предложенная мною программа занятий семинара была заранее согласована с ректором Графического института. Это дало мне возможность как следует подготовить иллюстрационный материал, демонстрируя который я мог бы не только рассказать о современном состоянии графических искусств в Союзе ССР, но и дать наглядное представление о них. В моем собственном архиве и домашней библиотеке нашлось достаточно много образцов плакатов, рекламных проспектов и других видов прикладной и промышленной графики не только последних двух десятилетий, но даже и 20-х и 30-х годов. Я мог показать примеры рекламных работ В. В. Маяковского и А. М. Родченко, С. Д. Игумнова и Н. Н. Жукова, А. А. Мандрусова и С. Г. Сахарова, М. А. Исиченко, Ю. М. Цейрова и некоторых других своих товарищей по работе во Всесоюзной торговой палате в предвоенные и первые послевоенные годы. С момента учреждения в Москве Мастерской прикладной и промышленной графики (в 1951 году) я был постоянным членом художественного совета мастерской и неоднократно — его председателем. На моих глазах выросло целое поколение молодых художников-графиков, ставших к концу 60-х годов уже зрелыми профессионалами, работы которых можно было смело показывать за рубежом. Художественный руководитель мастерской Андрей Дионисиевич Крюков снабдил меня большим комплектом оттисков проспектов, рекламных листовок, этикеток и товарных знаков, созданных ими за последние годы.

Всю эту коллекцию я оставил, с разрешения А. Д. Крюкова, в Стокгольмском графическом институте. Библиотеке института достались также альбом «Искусство шрифта» 1960 года, сборник «Искусство книги» (вып. 3 и 4) и некоторые другие книги, служившие мне в качестве пособий при рассказе о развитии нашей книжной и шрифтовой графики. Несколько хуже обстояло дело с образцами нашего книжного искусства — я не мог взять с собой много книг. На помощь мне пришел С. Б. Телингатер. Будучи инициатором и начинателем сборников «Искусство книги», активным сотрудником журнала «Полиграфическое производство» и членом многих выставочных комитетов книжных выставок, он собирал фоторепродукции изданий, дипломированных как «лучшие года», и вообще хорошо оформленных книг. Соломон Бенедиктович предоставил мне во временное пользование свою коллекцию фотографий, благодаря чему и эта часть моих лекций могла быть достаточно хорошо проиллюстрирована. В дополнение к этому материалу я мог показать эскизы и оригиналы собственных книжных работ 50-х и 60-х годов. Что касается работ наших иллюстраторов, то в моем распоряжении был третий том издания «50 лет советского искусства» (М., 1967), посвященный графике. В дальнейшем эта книга побывала и в Лапландии, где была принесена в дар библиотеке города Лулео.

Основным наглядным пособием по шрифту был наш альбом «Искусство шрифта», вышедший в свет в 1960 году, а дополнением к нему послужили рекламные листовки, выпускаемые ВНИИ полиграфического машиностроения. По ним я мог познакомить скандинавских художников с работами наших мастеров типографского шрифта с Г. А. Банниковой во главе.

Захватил я с собой и собственные работы, связанные с проектированием типографского шрифта.

За трудную задачу познакомить скандинавских художников с современным состоянием прикладной графики * в СССР я мог взяться только потому, что, начав в 30-х годах с рекламно-промышленной графики, к концу 60-х имел за плечами двадцатилетний опыт в области книжного оформления и успел пройти искус проектированием типографского шрифта, то есть школу «высшего пилотажа» в области шрифтовой графики. Меня не пугало и выступление на международном форуме в роли лектора. Хотя я и не стал профессиональным педагогом, добровольно отказавшись от постоянного места в Московском полиграфическом институте, где в 1961/62 учебном году я вел дисциплину «шрифт», у меня был уже большой опыт лектора, накопленный к 1968 году во время занятий с группами по повышению квалификации художников в Комбинате графических искусств, в системе НТО полиграфии, в издательствах и в различных конструкторских бюро. Эти лекции стали постепенно моим хобби.

Стремление поделиться знаниями всегда было для меня «потребностью организма». В публичных выступлениях я находил выход и своим артистическим наклонностям: лекции стали для меня своего рода театром одного актера, где я мог насладиться живым общением с публикой и непосредственно ощутить, что дело, которым я занимаюсь, интересно и нужно людям. В работе художника нет этого непосредственного контакта со зрителем, он очень одинок в своей мастерской. А одиночество всегда было для меня тягостно. Но самое главное заключалось не в этом.

* В понятие «прикладная графика» включается здесь как рекламно-промышленная, так и книжная графика во всем ее объеме. Шрифт является неотъемлемой частью и той и другой. В соответствии с этим строятся программы специальных учебных заведений, а большинство художников-профессионалов работают одновременно и в рекламе, и в книге.

На пороге своего шестидесятилетия я мысленно подводил итоги своей жизни — жизни художника. Я был свидетелем и участником становления и развития нашего искусства на протяжении почти полувека. Об интереснейших исканиях 20-х годов я знал не из книг, а из окружавшей меня жизни искусства — сперва в родительском доме, потом в стенах Художественного института, на выставках и в театрах в Одессе, Ленинграде, Москве.

В 30-х я вместе со всеми пережил крутой поворот от увлечения «измами» самых крайних оттенков к реализму и классике. Для меня лично поворот этот был вполне органичным. Здесь сыграла свою роль закваска, полученная в семье, реалистическая школа Волокидина, знакомство с основами классических архитектурных форм во время работы в архитектурной мастерской и Всесоюзная торговая палата, где я приобрел практические навыки художника-графика, поощряемый С. Д. Игумновым к серьезному изучению классических шрифтов. Отечественная война оторвала меня от жизни в искусстве. Но это была суровая школа жизни, во многом изменившая мое отношенеи и к людям, и к искусству.

Лишь в послевоенные годы определился окончательный путь, который, казалось бы, с самого начала был предопределен судьбой: делание книг и рисование шрифта. И на этом пути мне посчастливилось общаться и работать бок о бок с В. А. Фаворским, Н. И. Пискаревым, А. Д. Гончаровым, Н. В. Ильиным, И. И. Фоминой, С. М. Пожарским, С. Б. Телингатером, П. М. Кузаняном, Е. И. Коганом, Г. А. Банниковой, Виллу Тоотсом и многими другими талантливыми художниками, моими современниками и соотечественниками. Мне посчастливилось также близко узнать таких зарубежных мастеров книги и шрифта, как Альберт Капр, Герман Цапф, Ян Чихольд, Ганс Шмоллер, фон Зиховски, Франтишек Музыка, Олдржих Главса и Джованни Мардерштейг. Я переписывался с ними в течение последнего десятилетия (в 60-х годах), постоянно получая из-за рубежа книги, и был таким образом в курсе всего, что происходит на свете в этой специальной области.

Вся та сумма знаний, которая накопилась в моей голове, и приобретенный за 40 лет работы в искусстве практический опыт давали, как мне казалось, право ответить согласием на предложенное мне руководство Семинаром звезд.

Мою десятидневную командировку в Швецию поддержал Союз художников СССР.

В пятницу 24 мая 1968 года я вылетел из Москвы в Стокгольм.

Сперва наш ИЛ-62 летел над сплошной облачностью. Только после «файф-о-клока» с коньяком, при подходе к Риге, открылась земля. Я увидел расплавленное олово озер, залива и ровный край побережья Прибалтики. Изрезанная морщинками поверхность моря была удивительным образом похожа на поверхность растянутой золотисто-коричневой кожи, сверкающей под лучами солнца. Непонятные синие пятна на ней оказались тенями белых облаков, точно повторяющими их причудливые силуэты. По морю были разбросаны какие-то светлые палочки, похожие на продолговатый бисер. Это были корабли. Очень скоро показались очертания берегов Скандинавского полуострова. Над множеством прибрежных островов и островков самолет пошел на снижение и благополучно сел на Упсальском аэродроме, в сорока километрах севернее Стокгольма.

Взглянув на большие часы аэровокзала, я еще раз убедился в относительности времени: наш ИЛ поднялся с Шереметьевского аэродрома ровно в 16 часов по московскому времени и приземлился на Упсальском в ту же самую минуту и секунду по стокгольмскому.

На аэродроме меня встречали советник по культуре советского посольства Анатолий Васильевич Королев и ректор Стокгольмского графического института доктор Брор Цахриссон. Последний отвез меня в Стокгольм на своей машине. Здесь, в центральной части города, на тихой улице близ парка Линнея, я был временно поселен в частном пансионе «Остермальмс Гэстхем». Об этом пришлось позаботиться нашему посольству: я прибыл в Стокгольм на два дня раньше условленного срока, и шведы забронировали для меня номер в роскошном отеле для иностранных туристов только с 26 мая.

Доктор Цахриссон распрощался со мной у входа в пансион, а советник посольства, сопровождавший нас на своей машине, поднялся наверх и представил меня хозяйке дома — респектабельной седой даме весьма старомодного вида, понимающей, как большинство шведов, немецкий язык. Привычным жестом я достал из кармана свою «краснокожую паспортину», чтобы сдать ее на прописку. И вдруг советник произнес зловещим шепотом у самого моего уха: «Спрячьте скорей! У них ведь нет паспортной системы...» Это был мой первый и, по счастью, единственный серьезный промах на чужой земле. В дальнейшем Анатолий Васильевич постоянно опекал меня. От него я узнал очень много полезного о нравах и обычаях страны, в которой он прожил уже много лет, и благодаря его дельным советам я не попадал больше впросак. Первое, что бросилось в глаза при входе в отведенную мне комнату, были прекрасные чайные розы, поставленные на столике у постели. Рядом с вазой лежал конверт, адресованный мне. В нем была записка от Цахриссона на немецком языке:

«Сердечно приветствую Вас в Стокгольме.

Вальдемарович. 24.5.68».

Я был тронут таким вниманием и воспринял его как доброе предзнаменование. Оно не обмануло меня: прием, оказанный мне в Швеции, превзошел все мои ожидания.

Работа Семинара звезд должна была начаться в понедельник 27 мая. Два дня — суббота и воскресенье — были в полном моем распоряжении для знакомства с «северной Венецией». В субботу в сопровождении ассистента Графического института Эрнста Дерненя, очень симпатичного, свободно говорящего по-немецки молодого человека, прикомандированного ко мне ректором, я осматривал Стокгольм способом пешего хождения и отчасти при помощи водного транспорта, так как город расположен на островах.

Прежде всего мы отправились в Старый город, в самом деле похожий на венецианский лабиринт узеньких улочек со множеством мелочных лавчонок на каждом шагу. Осмотрели снаружи королевский дворец и заглянули во двор. По обширному пустому двору из конца в конец шагал одинокий часовой с ружьем «на плечо». Одет он был самым прозаическим образом — в обычную армейскую форму цвета хаки. Мне объяснили, что по конституции королю не положено иметь собственную гвардию. Кроме часового мы видели автомобиль короля, возле которого дежурил старый-престарый камергер в шитом золотом придворном мундире и в треуголке на голове. Поодаль стояло несколько мамаш с детьми в ожидании, когда король выйдет из дворца, чтобы сесть в машину. Мы тоже постояли с ними минут пять. Но король не появлялся, а нам надо было еще так много успеть увидеть. Мы устремились к набережной, сели на белый катер, и он быстро доставил нас на музей-корабль «Ваза».

О существовании этого единственного в своем роде музея мне было уже давно известно: наши московские друзья, зная мое пристрастие

к морю и кораблям, особенно — парусным, подарили мне чудесную шведскую книжку, в которой рассказывалась трагическая история гибели самого большого военного корабля королевского флота, который потерпел аварию в 1628 году, едва успев сойти со стапелей. Он затонул со всем своим вооружением, боеприпасами, запасами продовольствия и экипажем посреди глубокой стокгольмской гавани и пролежал на дне ее три сотни лет.

В 50-х годах под руководством морского археолога Андерса Францена была организована специальная группа, которая разработала и успешно провела операцию по подъему со дна морского корабля «Ваза», названного так по имени короля Густава Вазы. Деревянный корпус его удивительно хорошо сохранился. Остов корабля установили у берега острова Сканзен, возвели вокруг него защитные стены, накрыли кровлей, очистили от наросших на нем водорослей и ракушек, отреставрировали статуи, украшавшие нос и корму, вытащили на поверхность старинные пушки, ядра, якоря, всевозможную утварь, остатки одежды и разместили все это в галереях музея, дающего полное представление об устройстве, оснастке и вооружении огромного линейного корабля XVII века, который должен был еще больше усилить мощь непобедимого шведского флота.

На одной из стокгольмских набережных стоит памятник Карлу XII. Юный король с обнаженной шпагой в руке энергичным жестом указывает на Восток, в сторону Финского залива. Шведы шутят: «Карл предупреждает нас — не суйтесь на Восток!» К Петру I относятся очень уважительно. Говорят: «Он навсегда отучил шведов воевать». Или: «Благодаря ему мы научились жить в мире с русскими». И то и другое не совсем точно: после Полтавской битвы Швеция участвовала еще в наполеоновских войнах на стороне Франции. Эти войны были действительно последними, в которых шведы принимали непосредственное участие.

Вернувшись к центру города, мы увидели на площади перед стортингом огромную толпу «хиппово» одетой молодежи с какими-то лозунгами и транспарантами, на которых выделялась огромная цифра «101».

На широких каменных ступенях главного входа в стортинг лежали, подстелив шерстяные одеяла, хорошо одетые длинноволосые юноши. Мальчик в старомодной женской кофте с вышивкой на груди и буфами на плечах и девушка в модных джинсах с разноцветными заплатами на коленях, дружелюбно улыбаясь, протягивали прохожим отпечатанные типографским способом листовки с той же загадочной цифрой «101».

Пробежав глазами текст листовки, Дернель объяснил мне, что они ратуют за то, чтобы сверх ста процентов национального дохода один процент поступал в пользу неимущих в слабо развитых странах. Законопроект этот провалился недавно в парламенте. Молодежь требует провести его в жизнь, считая, что стыдно объедаться, когда есть еще на свете люди, умирающие от голода. Возлежащие на одеялах молодые люди объявили голодовку и выразили решимость не покидать ступеней парламента до тех пор, пока их требования не будут удовлетворены. Полиции нигде не было видно. Когда через несколько дней я поинтересовался, добились ли юные альтруисты, мирно голодавшие с гуманными целями у врат стортинга, осуществления своих благородных стремлений, мне ответили со снисходительной улыбкой, что первый же весенний дождь образумил их, и они разошлись по домам.

От стортинга мы направились к новому торговому центру, где я увидел добротно отделанные дорогими облицовочными материалами ультрасовременные здания с роскошными витринами. Но они выглядели родны-

ми (или двоюродными) братьями точно таких же высотных зданий в любом другом городе, разве что были чуть-чуть наряднее одеты. Мое сердце прочно успели завоевать старые четырех-пятиэтажные дома конца прошлого — начала нынешнего столетия с их неповторимо индивидуальными чертами и еще более старые здания и башни с медными крышами, позеленевшими от времени.

Этот нежный светло-зеленый цвет старой меди, в сочетании с нежной лазурью весеннего неба и разноцветными флагами всех наций, развевающимися на корабельных мачтах и на высоких флагштоках, расставленных по всему городу — на площадях, в скверах и в парках со столетними деревьями,— этот нежно-зеленый цвет запечатлелся в моей душе как цвет Стокгольма. Обедая в ресторане на смотровой вышке близ Королевского луга, мы увидели столицу Швеции с головокружительной высоты. У самого подножья вышки, на зеленом травяном ковре луга гарцевали на крошечных лошадках миниатюрные пестрые фигурки всадников. Они были похожи на оловянных солдатиков. Ранней весной на просторном лугу, удивительным образом уцелевшем от застройки посреди большого современного города, пасутся стада королевских овец, отдыхающих здесь на пути к горным пастбищам на западе страны. Пасутся они здесь и поздней осенью, возвращаясь с гор на зимние квартиры. Луг этот — частная собственность короля. Он не огорожен, и все желающие могут свободно пользоваться им для пеших прогулок и верховой езды. Вокруг Королевского луга, на все четыре стороны, раскинулся на островах красивый город, блестя зелеными крышами среди весеннего цветения садов и парков. Голубые озера, проливы и заливы, сверкающие в лучах полуденного солнца, всюду башни, башни, шпили, флюгерки, флагштоки, корабельные мачты и флаги, флаги, флаги...

Налюбовавшись видом Стокгольма, мы спустились на землю и направили свои стопы к Музею новейшего искусства, где к нам присоединилась очень юная жена Дернеля Лиллебиль, студентка Академии художеств.

Перед одноэтажным невыразительным в архитектурном отношении зданием музея возвышались мачты с какими-то разноцветными вертушками, приводимыми в действие ветром. Это были первые экспонаты музея, встречавшие посетителей перед его входом. В аванзале разместилась «предыстория»: работы постимпрессионистов, несколько отличных вещей Пикассо и Брака, большое полотно Сальвадора Дали (человек с бесконечно длинным задом на подпорках), красивый Кандинский. Мунк и Стриндберг завершали вводный раздел. Великий шведский писатель занимался и живописью. Его большая картина (бурное море) написана очень темпераментно, красива по колориту и запоминается. Это, скорее, фантазия на тему моря, чем реалистическое его изображение. Шведы считают Стриндберга предтечей «современного», т. е. в их понимании — неизобразительного, «нон-фигуративного», абстрактного искусства. Вся экспозиция музея построена таким образом, чтобы показать эволюцию искусства XX века как непрерывное движение от условного реализма постимпрессионистов к искусству все более и более абстрактному. Демонстрируется это на материале работ преимущественно скандинавских художников. Их собрано здесь великое множество. Заканчивается экспозиция (с точки зрения основной концепции — непонятно зачем) несколькими образцами американского «поп-арта». Одно из этих нелепых и совершенно дилетантских произведений — чучело козла из зоомагазина с длинной свалявшейся серой шерстью. Морда козла измазана масляными красками, а поперек туловища надета автомобильная шина. Вместо пьедестала — грубо сколоченная сто-

лешница или дверь, снятая с петель. Другое — очень неумело и грубо сделанная белая гипсовая фигура человека в шлеме мотоциклиста, пытающегося сесть на настоящий, сильно подержанный велосипед, извлеченный, по-видимому, со свалки...

Осмотр Музея новейшего искусства продолжался часа полтора. Безумная усталость — вот все, что я вынес из этого осмотра. Чтобы подкрепить свои силы, мы решили выпить по чашечке кофе в небольшом неуютном кафе при музее. Сидя в неудобных современных креслах из гнутых металлических труб, мы обменивались мнениями о «новейшем современном искусстве». Молодым шведам не терпелось узнать, какое впечатление оно произвело на меня — человека, прилетевшего из Москвы, почти что инопланетянина.

Я не стал кривить душой и сказал им все, что думал и чувствовал. Я похвалил экспозицию аванзала, сказал, что экспрессивные произведения Мунка, которого я знал только по репродукциям, и живопись Стриндберга мне очень понравились. Но все остальное поразило меня своим удручающим однообразием. Я не смог бы вспомнить и назвать ни одного имени среди множества художников, ищущих «самовыражения» в «свободном формотворчестве», не связанном никакими нитями с реальной действительностью.

Я ждал с большим интересом, что возразят мне мои молодые спутники. И был крайне удивлен, когда Лиллебиль, вместо того, чтобы вступить со мною в полемику, обрушилась на шведскую Академию художеств, в которой учат абстрактному и только абстрактному искусству, сказав в заключение, что ей «все это смертельно надоело»... Я поинтересовался, что она видела и знает, кроме «новейшего искусства», и что ей нравится.

Дернели стали рассказывать, что в Стокгольме, помимо постоянно действующих музеев с хорошими собраниями произведений старого искусства, постоянно устраиваются выставки искусства современного, привозимые со всего света. За последние годы они видели много интересного. Но наибольшее впечатление произвела на них (в этом они были совершенно единодушны) ретроспективная выставка революционного плаката, привезенная из Польши. На ней были представлены афишки времен Великой французской революции, плакаты Парижской коммуны, Венгерской революции 1919 года, а также плакаты революционных движений в других европейских и не европейских странах. Но самый обширный и самый значительный раздел был посвящен русской революции. Вот этот русский раздел и произвел на Дернелей самое сильное впечатление. Я спросил, что именно показалось им наиболее интересным и почему. Имен художников они не запомнили, но сразу назвали описательно два плаката. Первый — черно-белый: «Босой крестьянин, похожий на Льва Толстого, на черном фоне, воздевший руки к небу; у ног его сломанный колос» (плакат Д. С. Моора «Помоги!»). Второй — красный: «Красноармеец, указывающий пальцем на зрителей и прямо, в упор, глядящий на них» (плакат того же Моора «Ты записался добровольцем?»).

На вопрос, почему именно эти, я получил однозначный ответ: художник говорит в этих плакатах со зрителем «от сердца к сердцу» *.

Мне очень пришелся по сердцу этот простой, бесхитростный ответ. Так вот чего не хватает современному, сугубо интеллектуальному искусству:

* В 1969 году мне посчастливилось увидеть эту изумительную польскую коллекцию революционных плакатов. Она экспонировалась в Таллине и произвела огромное впечатление на нас с женой. Особенно русский отдел. И я убедился в том, что суждения шведской молодой четы были безошибочными.

оно разучилось трогать сердца! С этого момента я почувствовал себя единомышленником с моими новыми молодыми друзьями. Благодаря им многое стало яснее мне самому.

День закончился в кафе «Эль Сомбреро», где я ужинал в обществе славных Дернелей в экзотической обстановке старой Мексики, при зажженных масляных плошках вместо электричества, и видел старошведский обряд «проводов невесты».

В воскресенье я был приглашен нашим посольством принять участие в экскурсии с семьями посольских работников в Сад Миллеса на острове Лидингё; сад этот граничит с территорией отеля «Фореста», в котором мне предстояло жить.

Накануне, во время посещения торгового центра, я видел грандиозный фонтан Миллеса «Орфей». Но то, что предстало передо мной в Миллесгардене, превзошло все мои ожидания.

Перед самым отъездом в Швецию меня посетила К. С. Кравченко. Она бывала в Стокгольме, и ей хотелось напутствовать меня, указав на некоторые достопримечательности, которые я не должен был упустить. Ксения Степановна подарила мне экземпляр своей книжки о творчестве знаменитого шведского скульптора Миллеса, из которой я успел узнать некоторые подробности о нем. Миллес был великим фантазером и замечательным мастером. Прижизненная слава его была огромна. Она распространялась далеко за пределы его родины. Он населил своими полуреальными и полуфантастическими существами сады и парки многих городов Европы и Америки. Значительную часть жизни он прожил в Соединенных Штатах, выполняя грандиозные заказы. Но умирать вернулся на родину и успел завершить здесь давно лелеемый замысел: отлил в металле дубли всех своих главнейших скульптур, расставил их по собственному плану в своем огромном саду на острове Лидингё и завещал его со всеми статуями своей стране.

Умер Миллес бездетным в 1955 году в возрасте восьмидесяти лет. Вдова его, отличная художница Ольга Миллес-Гранер, вскоре последовала за ним. Портрет Миллеса, нарисованный ею, висит в их доме, ставшем теперь мемориальным музеем. О Миллесе, его жене, их жизни очень интересно рассказала нам на чистейшем русском языке хорошо знавшая обоих супругов немолодая сотрудница дома-музея, русская по происхождению.

Сад Миллеса спускается к воде отлогими террасами. Двигаясь по дорожкам, проложенным среди цветущих кустарников и мшистых валунов, через солнечные полянки, осененные кронами разбросанных здесь и там высоких сосен, все время встречаешь фигуры людей и сказочных существ, органически слившихся с окружающей их со всех сторон живой природой, сидящих среди цветов, купающихся под струями бьющих фонтанов или взлетевших высоко к небу на бетонных столбах, стройных, как стволы сосен. Силуэты фигур на фоне плывущих по весеннему небу облаков кажутся в самом деле летящими.

Особенно запечатлелся в памяти «Небесный концерт»: стайка юных крылатых существ, дующих в тонкие, длинные трубы и пляшущих в небе под музыку своих фанфар. И еще: легендарный конь Пегас, вознесший выше всех остальных летающих людей дерзнувшего оседлать его нагого человека, который в неуемном стремлении достичь еще более недосягаемых высот оторвался от своего изнемогшего крылатого коня, воспарил над ним и экстатически простер руки к бездонному небу... Эта скульптурная группа поражает не только своим поэтическим замыслом и красотой пластики, но и чисто техническим мастерством: уму непостижимо, как уда-

лось гениальному мастеру уравновесить человеческую фигуру, в одной только точке касающуюся краем ступни крыла Пегаса, как держится вся эта отлитая из металла масса на вершине бетонного столба-обелиска! Невольно вспомнилась неудача Фальконе, который смог удержать в равновесии вздыбленного коня «Медного всадника», только укрепив его специально придуманной для этого аллегорической змеей.

В Швецию я попал переполненный свежими еще впечатлениями от Италии, страны, где гений пластики живет в бесчисленном множестве величайших произведений искусства. Я видел конные статуи Кангранде в Вероне, Гаттамелаты в Падуе и Коллеони в Венеции. Во Флоренции и Риме Микеланджело потряс меня до глубины души. Сравнивая вершины итальянского Возрождения с работами скульпторов других стран и иных времен, я думал о том, что, пленив мое сердце, великие итальянцы не вытеснили из него ни «Уту» Наумбургского собора, ни многие другие, давно любимые создания Майоля, Бурделя, Деспьо и нашего великого старца Коненкова. Нет, гений пластики не угас и в творениях наших современников! Теперь я принял в свое сердце еще одного Мастера XX столетия — шведа Миллеса.

После Миллесгардена не хотелось идти в музеи. Я отправился в центр города с намерением окунуться в живую жизнь столицы. По случаю воскресного дня магазины были закрыты. но на улицах было людно, в скверах и парках полно таких же, как я, праздно гуляющих людей. На флагштоках развевались флаги. День был солнечный, небо голубое, столетние деревья в парках шелестели свежей весенней листвой, цвела черемуха, красные, белые и желтые тюльпаны были разбросаны на майской зелени лужаек...

На перекрестке двух центральных улиц я был остановлен светофором и, стоя в толпе пешеходов, наблюдал торжественный марш почета караульной роты, только что смененной другим подразделением, ставшим на охрану королевского дворца вместо нее. Охранную службу несут поочередно соединения и части шведской регулярной армии, выделяя для этого караульные роты. На сей раз это были артиллеристы в пешем строю, в серых мундирах, белых шлемах, белых перчатках и гетрах, с белыми поясами и портупеями. Впереди шел военный оркестр с тамбурмажором во главе и несли голубое квадратное знамя с тремя золотыми коронами — точно такого размера и формы, как полковые знамена времен Полтавской баталии.

Мне довелось видеть на улицах Стокгольма — кажется, это было в другой раз — зрелище гораздо более необычное, прямо из сказок Андерсена. В золотой королевской карете, запряженной шестеркой белых лошадей цугом, с форейтором в золоченой ливрее, с ливрейными лакеями в белых чулках, сидела одинокая фигура в черном, с высоким цилиндром на голове, а за каретой двигалась, не обгоняя ее, предлинная вереница открытых черных автомобилей с господами в черных цилиндрах. Мне объяснили, что в королевский дворец везут вновь прибывшего посла иностранной державы для вручения его величеству верительных грамот.

После домашнего обеда в пансионе за мной заехал на своей машине ректор Цахриссон и отвез в пригород Стокгольма, Дьюрсхольм, знакомить с женой. Перед большим деревянным домом, напомнившим мне старую подмосковную дачу чеховских времен, возвышался белый флагшток, на котором (в честь гостя!) был поднят национальный флаг,— таков обычай. В тот же воскресный вечер я был доставлен на остров Лидингё, где успел уже побывать утром, и вселен в роскошный отель «Фореста» в непосредственном соседстве с Садом Миллеса.

Здесь, на застекленной веранде отеля, с видом на водную гладь залива и воздушный силуэт Стокгольма по ту его сторону, мы поужинали с ректором и его женой, выпив на брудершафт по бокалу легкого вина. Оба они свободно владели немецким языком.

Как я успел уже заметить раньше, в Западной Европе, где общепринято называть друг друга просто по имени, гораздо легче и быстрее, чем у нас, переходят от официальных форм обращения на «Вы» к дружескому «ты». С этого вечера мы перестали быть «профессорами» (меня обычно называли за рубежом «герр профессор»). Мы превратились теперь в Брора и Вадима, а «фрау профессор» — в Ирму.

В переписке Брор назвал меня однажды, желая быть вежливым чисто по-русски, Вадимом Владимировичем. А я, в шутку, назвал его в ответном письме Брором Вальдемаровичем. Отец Брора Вальдемар Цахриссон был очень известным реформатором шведской книги, «шведским Уильямом Моррисом». Эта шутка понравилась, и Брора стали называть в кругу семьи еще более по-русски — отбросив имя, по отчеству — Вальдемаровичем. Многие письма Брора ко мне так и подписаны: «Твой Вальдемарович».

Вальдемарович и его жена оказались очень общительными, простыми и милыми людьми. Расспросили меня о моей семье, рассказали о своей, попросили поделиться впечатлениями об Италии, «Оффицине Бодони» и о Мардерштейгах. Посоветовали, как мне лучше распорядиться свободным временем, что еще посмотреть и послушать в Стокгольме. От них я узнал, между прочим, что здесь гастролирует «великий Рихтер», на концерты которого невозможно достать билеты. Как раз нынче вечером, 26 мая, он играет в Концертном зале, перед фасадом которого я любовался накануне фонтаном Миллеса «Орфей», не обратив внимания на афиши. Повышенный интерес Цахриссонов к России, к «русскому Орфею» Рихтеру и ко всему русскому вообще объяснился очень просто: стопроцентная шведка Ирма родилась в дореволюционном Петербурге, где жили в то время ее родители. Ей хотелось бы побывать в городе, о котором сохранились лишь смутные, детские воспоминания...

Занятия Семинара звезд начались в понедельник 27 мая и продолжались всего три дня по следующей программе: первый день — русская прикладная и промышленная графика (1917—1967); второй день — книжная графика; третий день — шрифт. Велись они на немецком языке, понятном всем присутствующим художникам из Швеции, Норвегии и Дании (их было тридцать человек). Кроме скандинавов, был еще почетный гость, приехавший из Франкфурта-на-Майне,— Герман Цапф. Его поселили, как и меня, в «Форесте».

Лекции начались ровно в девять часов и продолжались до двенадцати. После обеденного перерыва было еще три часа занятий — с двух до пяти. Вечера были свободны и посвящены преимущественно Бахусу в шведском вкусе.

В первый день занятий большой интерес аудитории привлекли рекламные плакаты Маяковского — Родченко и тот возврат к стилю 20-х годов, который стал очень заметен в работах молодых промграфиков в 60-х годах. Заинтересовали скандинавов и те возможности, которые дает современным советским художникам широкое использование мотивов народного творчества всех наших многонациональных республик. Особый интерес вызвал рассказ о моем знакомстве с Эль Лисицким и о работе над осуществлением его последнего выставочного проекта во Всесоюзной торговой палате весной 1941 года.

Имя Лисицкого известно на Западе гораздо лучше, чем у нас, и его искания до сих пор продолжают привлекать внимание художников. На вечернем занятии присутствовала стокгольмская журналистка, делавшая заметки в блокноте. На третий день в газете *Svenska Dagbladet* появился репортаж о работе семинара, написанный в исключительно благожелательном тоне.

Вечером я был приглашен на званый ужин в загородном доме Цахриссонов.

Наше книжное искусство оказалось так же мало знакомо скандинавским художникам, как и наша промышленная графика. Поэтому все, что я показывал и рассказывал на следующий день, вызывало живейший интерес.

Начав со ставших уже классическими работ мирискусников («Хаджи-Мурат» с иллюстрациями Е. Лансере, «Медный всадник» и «Пиковая дама» Александра Бенуа, «Белые ночи» М. Добужинского), с «Двенадцати» Ю. Анненкова и с новаторских работ Эль Лисицкого («Маяковский для голоса») и С. Телингатера («Комсомолия» Александра Безыменского), я показал затем «Книгу Руфь» В. Фаворского, и прекрасные работы целой плеяды оформителей и иллюстраторов 30-х годов, работавших для издательства «Academia», и, наконец, образцы изданий, оформленных Н. Ильиным и множеством оформителей и иллюстраторов, проявивших себя в 50—60-е годы. Среди них были и мои работы, сделанные для Гослитиздата, Музгиза и издательства «Искусство» (эскизы и оригиналы).

В заключение меня попросили рассказать о поездке в Италию и о работе над веронской билингвой «Медный всадник» в «Оффицине Бодони» Джованни Мардерштейга.

После занятий все участники семинара были приглашены на традиционный «Пивной вечер» — весенний праздник издателей и печатников на острове Сканзен. На большом острове, непосредственно примыкающем к центральной части Стокгольма, на площади в тридцать гектаров, среди цветущих садов, рощиц и лугов, раскинулась живописная «Старая Швеция» — вся деревянная, со старинной кирхой, бревенчатыми сельскими усадьбами и колодцами с журавлями.

В этом «музее под открытым небом» сохранена также одна из старейших шведских типографий XVIII века «Оффицина типографика Сканзен». Во дворе типографии, огороженном дощатым забором и заросшем кустами сирени, под сенью цветущих черемух были расставлены некрашеные деревянные столы и длинные скамьи. На столах были расставлены бутылки с джином и другими крепкими напитками, а рядом выстроились целые батареи нарядных консервных банок с пивом и большие блюда с бутербродами.

До начала пиршества мне показали устройство шведской типографии времен Карла XII и Петра I, в которой сохранились не только ручные печатные станки: в наборных кассах лежат литеры, и ими можно хоть сейчас набирать книги. Мне подарили оттиск лубочной картинки XVIII века, сделанный в наши дни со старинной доски. На деликатно иллюминованной картинке изображена ветряная мельница, с верхнего этажа которой закованный в рыцарские доспехи король с золотой короной на шлеме и лицом, закрытым забралом, сбрасывает неверных жен своих вассалов, которые падают прямо в объятия обесчещенных мужей, ожидающих их внизу...

Затем меня обрядили в полосатую робу рабочего-печатника тех далеких времен и надели на голову кожаный картуз — этого требовала шуточная це-

ремония посвящения в «мастера черного искусства», как называли в старину типографов.

Домой я вернулся в чрезвычайно веселом расположении духа и с букетом черемухи, которую я наломал по пути через сады «Старой Швеции» (к великому смущению добропорядочного Германа Цапфа, считавшего своим долгом доставить меня целым и невредимым в наш отель «Форесту»).

Русская книжная графика была почти, а промышленная и вовсе не известна скандинавским художникам. О русском шрифте, а точнее сказать, кириллическом имел представление разве только немецкий гость из ФРГ — Герман Цапф. Начав говорить о древе шрифтов, выросшем на благодатной почве древней Эллады, и поднявшись по его стволу до того места, где оно разветвляется на две могучие ветви — латиницу и кириллицу, я почувствовал сразу, что мне предстоит сыграть роль открывателя новых земель, первопроходца, вознамерившегося рассказать людям о неведомых краях и чудесах, а мои слушатели подобны детям с широко раскрытыми глазами и душами, чистыми, подобно свободным еще от каких бы то ни было записей восковым табличкам древних латинян. В то же время в отличие от большинства наших художников-графиков, окончивших Московский полиграфический институт и другие специальные учебные заведения, имеющих, как правило, самое примитивное представление даже о своем отечественном шрифте и его многовековой истории, мои слушатели прекрасно владели графикой своего, родного шрифта, знали эволюцию форм каждой буквы латинского алфавита и историю его стилей — от капитальных шрифтов Древнего Рима до каролингского минускула и от эпохи Возрождения до наших дней. Так, например, среди слушателей в первом ряду сидел прямо передо мной Эрик Линдегрен — автор одного из наиболее талантливо составленных альбомов латинского шрифта, сразу по выходе в свет переведенного со шведского на многие европейские языки, а в глубине комнаты — сам ректор Брор Цахриссон, автор капитального труда, посвященного проблеме удобочитаемости современных типографских шрифтов на латинской основе. Эта работа частично переведена во ВНИИ полиграфического машиностроения для служебного пользования. Таких заинтересованных слушателей у меня еще не было. И таких понимающих, способных с полуслова схватывать существо предмета. Этот последний день занятий был для меня настоящим праздником.

Рассказывая о проектировании современного русского типографского шрифта, я пользовался материалами, сохранившимися от того времени, когда я начал работать над проектом своей гарнитуры (1957—1962). У меня была возможность показать, как рождается новый шрифт — от самых первых набросков до окончательного воплощения в металле двух его вариантов — для линотипного набора (гарнитура Лазурского, Лк 1/1) и для ручного набора (шрифт, гравированный миланским пуансонистом Руджеро Оливьери для нужд «Оффицины Бодони» и получивший впоследствии наименование «Пушкин»).

Брор Цахриссон попросил меня подробнее остановиться на русском алфавите, в состав которого входит, как известно, много больше знаков, чем в латинский. Его интересовал как фонетический, так и исторический аспект. У меня не было под рукой никаких таблиц для освещения этой темы. Но с помощью классной доски и куска мела мне удалось справиться и с этой задачей. Последний вопрос, интересовавший аудиторию,— он тоже был задан Цахриссоном — касался проблемы создания алфавитов для народов, не имеющих письменности. Сообщение о том, что у нас

в СССР нет больше таких народов, что все разноязычные народности, населявшие Российскую империю, получили после революции письменность на кириллической основе (за исключением, разумеется, тех, которые имели уже свои национальные алфавиты), вызвало особенно большой интерес. Цахриссон, подводя в заключительном слове итоги семинара, сказал, что опыт Советского Союза в области «абетизации» малых народов достоин изучения в такой международной организации, как АТурI.

Затем всем слушателям были выданы очень красиво отпечатанные свидетельства о том, что они были участниками стокгольмского Семинара звезд 1968 года. Я должен был их подписать. А мне ректор вручил от имени Графического института очаровательный сувенир: полуштоф из благородного шведского стекла, не уступающего по своим качествам самому лучшему хрусталю.

Вечером предстоял прощальный банкет, на который был приглашен весь Семинар звезд. Нас отвезли в загородный ресторан «Ульриксдальс вэрдсхуз». Известный своей респектабельностью ресторан занимает верхний этаж гостиницы, которая находится в непосредственной близости от летней резиденции короля. Гостиница была построена в 60-х годах прошлого столетия. Ее интерьеры сохранили всю прелесть столетней давности, а весь персонал состоит из пожилых, элегантно одетых мужчин и дам, с большим достоинством, но в то же время чрезвычайно внимательно и корректно несущих свою службу. Из окон банкетного зала открывается вид на просторную, залитую солнечным светом поляну со стрижеными газонами и разбросанными здесь и там старыми деревьями, а в центре ее возвышается флагшток с поднятым на нем огромным голубым флагом с желтым крестом.

Цахриссон предупредил меня заранее, что я должен буду произнести в самом начале банкета прощальный спич. Когда все расселись по местам за огромным общим столом, ректор предоставил мне слово.

Поблагодарив участников семинара за то внимание, с которым они отнеслись к моим лекциям, я сказал, что во время полета из Москвы в Стокгольм с огорчением думал о том, как мало известно мне о культуре и искусстве скандинавских стран. Но когда с высоты птичьего полета я увидел очертания берегов Скандинавского полуострова, мне вспомнилось вдруг, что видел их уже раньше, летая над Швецией с гусями Нильса Хельгерссона. Живо вспомнились мне годы моего детства, когда родители читали мне вслух прекрасные древние легенды, пересказанные Сельмой Лагерлёф. Ожили в памяти и Йост Берлинг, и его галантные кавалеры. Я вспомнил, что наши отцы зачитывались Стриндбергом, а Ибсен был одним из любимейших драматургов в России. Его героинь и героев с огромным успехом играли такие великие русские артисты, как Комиссаржевская и Станиславский. «Пер Гюнта» и чудесную музыку Грига к этой поэтической драме знает у нас каждый. Пьесы Ибсена не сходят со сцены наших театров и по сей день. Еще один художник издавна любим в России: Торвальдсен. Кто не знает его «Амура и Психею»?

«Должен признаться,— сказал я,— что в ранней юности был безнадежно влюблен сразу в двух норвежских девушек. Я не знал, которой из них отдать предпочтение,— они были такие разные! Одну звали Эдварда, другую — Виктория...

Ганс Христиан Андерсен! Наши бабушки, матери и отцы рассказывали и читали нам его сказки. Потом мы читали их своим детям, а скоро будем рассказывать и внукам. Как видите, в нашей стране знают и любят скандинавскую литературу, искусство, музыку.

Чем же близка нам, русским, ваша культура? Я думаю, тем, что вся она проникнута духом подлинного гуманизма, уважением и любовью к людям.

Я поднимаю бокал за вас, шведы!

За вас, норвежцы!

За вас, датчане!

Скоол!»

Все встали со своих мест. Мы осушили бокалы до дна, прямо глядя в глаза друг другу,— как это принято у скандинавов.

На банкете присутствовал, приглашенный ректором, наш советник по культуре Анатолий Васильевич Королев, свободно владеющий шведским, английским и немецким языками. Он очаровал своей обходительностью скандинавских дам, обступивших его после банкета тесным кольцом, расспрашивая о жизни в Советском Союзе.

С некоторыми из моих слушателей мне удалось познакомиться несколько ближе, разговаривая в перерывах между занятиями.

Очень приятное воспоминание оставил по себе молодой норвежский художник, рассказавший о том, как во время немецкой оккупации он и другие норвежские мальчишки старались подкормить русских военнопленных, подкатывая картошку под ограду из колючей проволоки.

С Эриком Линдегреном, красивым крупным блондином, основателем школы графических искусств в маленьком городке Аскиме на юге Швеции, с первого дня знакомства возникла взаимная симпатия. Он подарил мне на прощание новое издание своего «АВС» с авторской надписью. Трехтомный альбом Линдегрена по истории шрифтов на английском языке стал с этих пор самым моим любимым пособием при занятиях с московскими художниками *.

Прощание с Германом Цапфом и с новыми скандинавскими друзьями было грустным. Но особенно жаль было расставаться с Бpором: за время моего короткого пребывания в Стокгольме мы оба прониклись по-настоящему дружескими чувствами. Он уезжал на следующий день на юг, в Гетеборг, а я — на север, в Лапландию...

Моя командировка подошла к концу. Но мне было сделано через наше посольство в Швеции еще одно неожиданное предложение съездить, всего на одни сутки, на север Швеции и прочесть там лекцию о современной советской графике. Просьба об этом исходила от объединения художников-графиков (так называемая Мастерская Клокгорден) в городе Лулео, центре Норботтенского лена (округа) у самого полярного круга. Художников поддержали Общество шведско-советской дружбы и власти города и лена, в состав исполнительного комитета депутатов которого входило несколько коммунистов. Без долгих раздумий я дал согласие: уж очень заманчиво было повторить путь Нильса Хельгерссона с юга на север вдоль побережья Швеции и побывать в местах, где обитает андерсеновская Снежная королева. Правда, мне не пришлось лететь по воздуху: в оба конца я ехал по железной дороге, и не днем, а ночью. Но ночи были белые, и, жертвуя сном, я глядел, не отрываясь, в окно. Я видел университетский городок Упсала, леса без конца и края, мосты через широкие реки, бегущие с гор к морю, темно-красные домики среди черно-зеленых елей и сосен, сверкающие озера, обнаженные скалы и снова леса, леса и леса...

* Lindegren E. ABC of Lettering and Printing Types. Vol. A — C. Askim, Sweden, 1964—1965.

В Лулео — небольшом провинциальном городе, центре большого промышленного района — я был встречен с таким почетом, как если бы представлял собой всю нашу великую страну: был принят председателем исполнительного комитета лендсдага Норботтенского лена, а завтрак в мою честь давал один из «директоров», членов магистрата города Лулео. Затем меня передали в руки местных художников, которые праздновали в этот день открытие выставки своих произведений — офортов и гравюр. После вернисажа и обеда с художниками с восьми часов до полуночи я читал им лекцию о советской графике за пятьдесят лет, показал при этом множество иллюстраций и ответил на вопросы, которыми они меня буквально засыпали.

После полуночи (понятие условное здесь, близ полярного круга, в первый день лета — наступило уже 1 июня) мы ужинали в ресторане при дневном свете и видели сквозь стеклянную стену, как солнце, опустившись за горизонт буквально на несколько минут, снова взошло над водами мощной реки Луле-Эльв, окрасив ее гладь в пурпур и золото. Потом гуляли большой компанией по совершенно пустым улицам спящего города, а потом, в уютной маленькой квартире одного из участников выставки, архитектора Карлбранда, пили кофе с коньяком, говорили о русской литературе и... о русских женщинах, которых просвещенные современные жители Лапландии отлично знают по романам Достоевского и очень высоко ценят. Особенно восхищался Достоевским и русскими женщинами молодой интересный художник Матс Рисберг, с которым мне больше всего пришлось общаться, так как он лучше других мог говорить со мной по-немецки. В течение нескольких лет после поездки в Швецию я получал от него дружеские письма, один раз даже из Италии.

Я не смял даже постели в забронированном для меня номере в отеле, не менее роскошном, чем стокгольмская «Фореста». Сразу после завтрака меня и Рисберга увез на своей машине молодой ученый-педагог Зигвар Линдгрен — друг художников «Мастерской Клокгорден», живущий в Хамельстаде (старом городе). Будучи по образованию филологом, он прекрасно владел русским языком и выполнял функции переводчика во время официального приема властями города и округа. Мне хотели показать старинный, покинутый жителями рабочий поселок, с которого начиналась история современного города Лулео. Поселок этот, состоящий из нескольких десятков ярко окрашенных деревянных домиков с закрытыми ставнями, но содержащийся в идеальном порядке старыми хозяевами, посещается лишь от случая к случаю: здесь сохранилась действующая старинная кирха XIV века. Ее великолепный резной алтарь работы голландских мастеров с раскрашенными фигурами из дерева, изображающими страсти господни, сверкал позолотой. Сюда и сейчас приезжают переселившиеся на постоянное жительство в современные дома нового города владельцы хамельстадских хижин для совершения бракосочетаний, крещения детей и поминовения усопших. В такие дни, да в дни храмовых праздников, ставни раскрываются и старинный поселок вновь оживает.

После обеда в кругу семьи Линдгренов в их просторном деревянном доме, внешне похожем на большой сарай, но очень комфортабельном и хорошо обставленном, я был отвезен прямо к поезду и распрощался с моими новыми друзьями и с приветливым городком, который был украшен белыми флагами с голубыми скрещенными ключами св. Петра (герб города Лулео), зелеными ветками берез и гирляндами из хвои по случаю наступающего Троицына дня.

Мне не удалось поспать в поезде и на обратном пути: слишком я был

переполнен впечатлениями. Снова была белая ночь, и снова я не мог оторвать глаз от окон вагона.

В Стокгольме, утром 2 июня, в воскресенье, меня встретил наш советник по культуре, и оставшееся до вечернего самолета время я провел в его обществе. Он успел еще свозить меня в город-сателлит Фарста, населенный исключительно молодыми семьями, своего рода город будущего, и очень интересно рассказал о шведской молодежи и о жизни в Швеции вообще. Затем я был доставлен им на Упсальский аэродром, вылетел на «Боинге» скандинавской авиакомпании SAS около пяти часов вечера и, как мне показалось, мгновенно опустился на Шереметьевском аэродроме — переутомленный путешествием в Лапландию, я проспал два часа полета как убитый, очнувшись от толчка, когда колеса самолета коснулись посадочной дорожки.

Сквозь стекло иллюминатора я увидел издали быстро надвигающуюся пеструю толпу встречающих, и среди них группу людей с огромными букетами сирени. «Кто эти счастливцы, которых встречают цветами?» — успел я подумать, двигаясь к трапу.

Этим счастливцем оказался я сам: моя жена, сын и его дачные приятели, живущие по соседству с нами в Шереметьевском поселке, наломали сирени, и я был встречен, как какая-нибудь знаменитость, возвращающаяся на Родину из гастрольной поездки...

В январе 1969 года в Стокгольме собирались пышно отпраздновать двадцатипятилетие Графического института. К юбилейным торжествам предполагалось издать небольшой сборник высказываний бывших студентов института, ставших известными графиками (одним из первых среди них был Эрик Линдегрен), а также руководителей весенних Семинаров звезд начиная с 1950 года. Всего к 1969 году состоялось семнадцать семинаров, я был руководителем последнего из них, в 1968 году, и меня попросили высказать свои взгляды на будущее графических искусств. Вот что я написал для юбилейного сборника *:

«Думать о будущем графических искусств — значит думать о молодежи: о ее профессиональной подготовке и о ее духовном развитии. Научить ремеслу сравнительно просто. Гораздо сложней развить духовные способности человека, воспитать художника.

Думая об этой проблеме и вспоминая собственную жизнь, полную поисков и ошибок, я убедился, что самый верный и самый короткий путь в искусство будущего лежит через познание пути, уже пройденного человечеством. Попытки игнорирования традиций, накопленного опыта, то есть культуры, приводят искусство в тупик. Как мне кажется, молодежь 60-х годов понимает это лучше, чем понимало в дни своей юности поколение, к которому принадлежу я сам. Это вселяет надежду, что, несмотря на техническую революцию, происходящую на наших глазах в области полиграфического производства, прикладная графика ближайшего будущего будет развиваться на здоровой основе традиций, обогащаясь новыми формами, почерпнутыми из современной жизни или подсказанными новейшей техникой, которая является неотъемлемой частью современной жизни. Но технику создает человек, она подчинена ему. Техника расширяет, а не сужает творческие возможности человека. Об этом всегда следует помнить молодому художнику, труд которого связан с техникой. Не „умные машины“, а человеческий гений, создавший все, что было и есть прекрасного в искусстве прошедших времен, будет создателем и искусства будущего».

* Grafiska Institutet Tjugofem ar. Publikation utgiven vid jubileet den 19 januari 1969. Stockholm, 1968, s. 51.

В конце апреля в Дрездене я принимал участие в работе международного жюри конкурса на типографские шрифты, объявленного Советом Экономической Взаимопомощи в 1968 году в связи с гутенберговским юбилеем. Здесь я встретился со многими старыми знакомыми — членами делегаций ГДР, Болгарии, Венгрии, Польши и Чехословакии. Нашу делегацию возглавлял Е. И. Ильенко. Полномочным членом жюри от СССР был я, моим официальным советником по технической части — ленинградский инженер П. И. Брагин.

Не стану описывать работу жюри: ее деловая сторона и результаты конкурса обстоятельно освещены в статье Р. И. Алеева — тогдашнего главного художника Госкомиздата, приехавшего в Дрезден в составе нашей делегации. Остановлюсь лишь на некоторых деталях. Работа международного жюри была отмечена властями Дрездена как значительное событие: в день приезда делегаций вокзал был украшен флагами всех стран социалистического лагеря, принявших участие в конкурсе. Нас поместили в лучшем отеле, в новом центре, отстроенном на огромном пустыре, образовавшемся на месте центральной части Старого города, до основания разрушенного авиацией союзников во время бомбардировки с воздуха, так страшно и так достоверно описанной в романе американского писателя Курта Воннегута «Бойня № 5». Осматривая вместе с П. Брагиным Дрезденскую галерею, я разговорился со смотрительницей одного из залов, которая была свидетельницей гибели старинного города. Под руинами за одну ночь погибли десятки тысяч людей, трупы которых извлекали из-под развалин чудом оставшиеся в живых жители и солдаты вошедшей в город Советской Армии. Трупы сжигали на огромных кострах на площади Старого рынка...

В 1971 году Цвингер был уже восстановлен, но громада Фрауэнкирхе рисовалась на фоне золотого вечернего неба черным изувеченным скелетом. Мы ходили среди руин вместе с Альбертом Капром и Хорстом Эрихом Вольтером — председателем жюри. Удивительно беспристрастный и справедливый судья, прекрасный знаток типографского дела, он давно снискал всеобщее уважение на посту художественного и технического руководителя прославленной лейпцигской типографии имени Мартина Андерсена Нексе.

Все страны, участники конкурса, были представлены очень компетентными специалистами. Работа протекала в исключительно дружественной атмосфере, и все решения принимались после тщательного взвешивания и всестороннего обсуждения достоинств и недостатков представленных проектов. Наибольшее число наград по справедливости досталось молодым проектантам из ГДР, ученикам лейпцигской школы Альберта Капра. Высокие награды получили и мы, что было даже несколько неожиданно: очевидно, у нас привыкли недооценивать собственные достижения в области проектирования типографских шрифтов, легкомысленно относясь к этой работе, как к чему-то малозначительному (по сравнению со спортивными достижениями, например). Узнав от меня, что совсем недавно, в марте 1971 года, Галине Андреевне Банниковой исполнилось семьдесят лет, Альберт Капр послал ей сердечное поздравление, в котором с большой похвалой отозвался о главном труде ее жизни — Банниковской гарнитуре. У нас, к сожалению, она не оценена по достоинству и по сей день.

По окончании работы жюри нас всех свозили на автобусе в замок Морицбург. Весна была уже в полном цвету, на пруду плавали белые ле-

беди, все это напоминало картинки из любимых мною в детстве немецких книжек. После вкуснейшего обеда в таверне «Адамс гастхоф» мы посетили Мейсен с его замком Альбрехтсбург и готическим собором на высокой горе, возвышающейся над городом. Полюбовавшись оттуда великолепным видом на тихо текущую Эльбу, мы возвратились в Дрезден, где состоялся прощальный банкет.

Вся эта поездка в ГДР заняла всего девять дней, очень насыщенных работой и впечатлениями от встреч с интересными людьми, от великолепных коллекций дрезденских музеев и от прекрасной природы гористой южной Саксонии.

Через два месяца, в конце мая, состоялась еще одна поездка в ГДР, на сей раз — в двадцатидневную командировку от Комитета по печати в качестве сотрудника советского отдела на выставке ИБА-71.

Поездка эта тоже была чрезвычайно богата самыми разнообразными впечатлениями. Во-первых, я принимал непосредственное участие в организации экспозиции нашего отдела. Во-вторых — имел возможность наблюдать за работой международного жюри, членом которого я не был. Очень интересны были встречи и беседы со старыми и новыми знакомыми и друзьями: Альбертом Капром и его женой, с четой Чихольдов, Василом Йончевым и Поплиловыми, Олдржихом Главсой, венским профессором Фрониусом и цюрихским издателем Бауманом (ABC-Verlag), известным издателем и знатоком книжного дела из Гамбурга фон Зиховски, с Дрейфусом — художественным руководителем английской фирмы «Монотайп», проявившим особенный интерес к русским шрифтам, только что премированным в Дрездене.

Нечего говорить о том, какую огромную радость доставляло мне общение с Джованни и Ирми Мардерштейг, которые прожили в Лейпциге больше недели. Джованни был членом жюри, но по утрам и вечерам мы оба были свободны и без конца разговаривали, иногда до поздней ночи, главным образом о начальной поре книгопечатания в Италии. Из этих бесед я почерпнул бесконечно много полезного для своей будущей книги об Альде Мануции, над которой я начал уже тогда работать *.

Прощание с моим дорогим другом было в этот раз особенно грустным: я предчувствовал, что не увижу его больше никогда. Мое настроение передалось, видимо, и ему. Он написал мне из Веймара, куда заехал по пути в Верону, коротенькое письмецо, датированное 31 мая 1971 г.:

«Мой дорогой Вадим, уже поздно. Всего несколько строк. Я только что возвратился из большого парка, по которому блуждал целый час совсем один, желая вспомнить времена юности, когда я однажды ночью бесконечно вышагивал здесь вдоль и поперек, обдумывая свои юношеские проблемы. Как и тогда, луна стояла в небе и наполняла туманную долину светлым сиянием! Далекие, счастливые времена!

Нам очень недостает тебя, и так хотелось бы быть вместе! Но как прекрасно, что мы смогли увидеться. Даст ли нам благосклонная судьба возможность увидеться в грядущем?..»

Встреча с Чихольдом на ИБА-71 тоже была очень дружеской и тоже оказалась последней. В 1975 году, когда я еще раз был в Лейпциге по слу-

* Работа над книгой «Альд и альдины» затянулась до 1977 года. Весь этот год Мардерштейг был тяжело болен. Было ясно, что дни его сочтены. Я успел только послать, переведя на немецкий язык, текст последних страниц, которые Ирми прочитала ему вслух незадолго до смерти. Джованни умер в конце декабря 1977 года, в возрасте восьмидесяти пяти лет.

чаю присуждения мне Гутенберговской премии, Чихольда уже не было в живых...

А в 1971 году лауреатом этой премии стал А. Д. Гончаров. Я присутствовал на торжественной церемонии ее вручения. Как известно, среди наших художников книги первым был удостоен этой чести С. Б. Телингатер. Мне была поручена экспозиция небольшой, но очень интересной выставки его акцидентных работ в Немецкой библиотеке. Здесь я познакомился

34. Лекция о книжном искусстве. 1972

с доктором Функе и фрау Дебес, которая показала мне подлинные инкунабулы венецианских и веронских печатников, в том числе — Мауфера, а также книгу путешествий Брейденбаха с замечательной панорамой Венеции в конце XV века, использованной мною впоследствии для моей книги «Альд и альдины».

Длительное пребывание в Лейпциге дало мне возможность подробно ознакомиться с несколькими замечательными музеями. Прежде всего вместе с Мардерштейгом мы осмотрели великолепную коллекцию картин Лукаса Кранаха и Ганса Бальдунга Грина в Музее изобразительных искусств. В Музее истории письменности и книгопечатания мне удалось побывать много раз. Осмотрел я и знаменитый лейпцигский Музей народоведения (так называемый Грасси-музеум).

Что касается необъятно огромной ИБА-71, то на ней я проводил ежедневно большую часть своего времени, шаг за шагом, этаж за этажом изучая выставленные книги и графику и составляя картотеку книг, наиболее

примечательных, с моей точки зрения, как произведения книжного искусства. Эти записи послужили впоследствии материалом для статей, опубликованных в московских журналах *, а также для целого ряда устных сообщений и лекций в МПИ, мастерской промграфики и издательствах «Наука», «Изобразительное искусство» и др.

Перед самым отъездом в Москву я побывал в Эрфурте с его величественным готическим собором и присутствовал на бракосочетании в Санкт-Лоренцкирхе, куда заглянул привлеченный необычным зрелищем: жених и невеста приехали в белой карете, запряженной парой белых лошадей. На козлах восседал кучер в белом цилиндре и белых перчатках. После бракосочетания он катал новобрачных по центральным улицам уютного старого города. Цвел жасмин. Все это живо напоминало сцену из фильма «Большой вальс».

В Эрфурте сохранилась целая улица Деревянный мост, вся обстроенная старинными домами. Я был здесь в обществе А. А. Агамировой. Обедали в доме XVII века с роскошным фасадом в стиле барокко.

По дороге домой я провел еще целый день в берлинских музеях — Пергамоне и Боде-Музеуме, хранящих несметные сокровища искусства древней Эллады, Египта, Персии, Ассирии и Вавилона. Такого собрания древностей Ближнего Востока мне не приходилось видеть ранее, и впечатление они произвели на меня грандиозное.

«ГУТЕНБЕРГПРАЙЗ-75»

В 1975 году мне была присуждена Гутенберговская премия магистрата города Лейпцига. Предстояла еще одна поездка в ГДР.

Вручение премии было приурочено к открытию традиционной осенней выставки «Красивейшие книги со всего света» в большом новом выставочном помещении, отлично приспособленном для экспозиции книг, присланных в Лейпциг более чем из 80 стран. Рядом со стендами, на которых разместились книги из СССР, был отведен отдельный стенд для выставки работ «Гутенбергпрайзтрегера 1975 года».

Я должен был представить около тридцати своих книжных и шрифтовых работ, сделанных преимущественно за последние 20 лет. Отобрать их помог мне Альберт Капр, посетивший Москву незадолго до открытия выставки «Красивейшие книги». Экспозиция была превосходно сделана художниками-оформителями без моего участия — я приехал в Лейпциг рано утром в самый день торжественного открытия всей огромной международной выставки.

Меня ждал сюрприз: в центре экспозиции моих работ стояла раскрытая книга, отпечатанная моим типографским шрифтом и шрифтом Данте (Джованни Мардерштейга),— вторая русско-итальянская билингва «Оффицины Бодони», «Шинель» Гоголя. Узнав о том, что мне присуждена Гутенберговская премия, мой дорогой друг поспешил прислать в Лейпциг только что отпечатанный экземпляр этой красивой книги с иллюстрациями известного итальянского графика Пьетро Аннигони с просьбой включить ее в экспозицию работ лауреата.

Все лейпцигские международные выставки начинаются с музыкальных выступлений. Так было и на сей раз. Духовым квинтетом лейпцигского

* Город книг — Лейпциг.— Творчество, 1971, № 12; Весь Шекспир — в одном томе.— В мире книг, 1973, № 4.

«Гевандхауза» были исполнены произведения Иоганна Себастьяна Баха и Вольфганга Амадеуса Моцарта. После торжественной речи, произнесенной лауреатом Гутенберговской премии 1968 года профессором Вальтером Шиллером, обер-бургомистр города Лейпцига доктор Карл Мюллер вручил мне диплом и медаль лауреата 1975 года. Сама премия была преподнесена тут же, вместе с огромным букетом роз.

По окончании торжественной части всех присутствующих пригласили

35. Выставка «Красивейшие книги со всего света». Экспозиция книжного искусства СССР и работ В. В. Лазурского — лауреата Гутенберговской премии города Лейпцига 1975 года

осмотреть международную выставку. Обход ее должен был завершиться в банкетном зале, где были приготовлены столики, уставленные бокалами с вином. Когда гости, приехавшие из разных стран, заняли свои места, обер-бургомистр поднял первый бокал за их здоровье. Меня он усадил рядом с собой, и второй бокал был осушен за здоровье «гутенбергпрайзтрегера». Весь ритуал был мне известен заранее, и я приготовил небольшую ответную речь на немецком языке.

Поблагодарив за высокую честь, оказанную мне магистратом города Лейпцига, я рассказал о том, что тесные культурные связи между Москвой и Лейпцигом начались, насколько мне известно, с посещения знаменитого города книг нашим историком Н. М. Карамзиным в 1789 году, и привел его слова из письма, адресованного друзьям в Москву: «Мои дорогие друзья! Я вижу здесь людей, достойных уважения, умных, знающих, ученых, знаменитых» *... «Достойных уважения, умных, знающих, ученых и знаменитых людей можно было встретить в Лейпциге и во всех более

* Письма русского путешественника Н. М. Карамзина. Т. 1. Спб., 1884, с. 120.

поздних поколениях,— продолжал я.— Именно эти люди возвысили значение города Лейпцига и принесли ему добрую славу. На этом я мог бы закончить свою краткую речь, но мне хотелось бы еще нечто добавить: „Слава — ничто, деяние — все",— сказал Гете. Чистая правда! Все мы, однако, люди. Было бы неполной правдой, если бы я промолчал о том, как приятно было мне получить с Гутенберговской премией признание моих трудов. И именно здесь — во всемирно знаменитом книжном городе!»

36. С Альбертом Капром на выставке «Красивейшие книги со всего света». Лейпциг. 1975

В Лейпциге я пробыл всего несколько дней. Альберт и Фанни Капр окружили меня трогательными заботами. Благодаря им я побывал в историческом ауэрбаховском погребке, стены которого расписаны на сюжеты гетевского «Фауста», и на двух замечательных концертах.

На первом, в Старой ратуше, где была развернута интереснейшая выставка подлинных рукописей Баха, исполнялись камерные произведения великого лейпцигского композитора. На втором, симфоническом концерте в большом зале филармонии, впервые исполнялось модернистское произведение — «Электриситетс музик» (конкретная музыка) — молодого, тоже лейпцигского композитора Вебера, вдохновленного не щебетаньем птиц в листве деревьев, как старый, добрый Вебер, а шумами и скрежетом современного большого города. На риторический вопрос Маяковского — «а вы ноктюрн сыграть могли бы на флейтах водосточных труб?» — прозвучал, как мне показалось, совершенно конкретный ответ. Дирижировал сам автор, в черном фраке. Многие мужчины в публике тоже были во фраках (известные актеры и музыканты, как объяснила мне Фанни). Дамы — в закрытых спереди до подбородка и сильно декольтированных на

спине длинных вечерних платьях. Во втором отделении великолепно прозвучала «Героическая симфония» Бетховена... Оркестр исполнил ее под руководством другого дирижера, постарше.

Чрезвычайно интересна была реакция публики, резко разделившейся на два лагеря. Было много молодежи, но мне показалось, что особенно горячо аплодировали Веберу самые немолодые (вероятно, юноши 20-х годов, подумал я). Мне лично пришлась по душе идея столь смелого соединения «нового» и «старого» в одном концерте — недаром же и я был когда-то юношей 20-х...

На прощальном обеде, данном бургомистром в честь «Гутенбергпрайзтрегера-75» в ресторане нового высотного здания Университета имени Карла Маркса, не было никаких торжественных речей. Были приглашены многие профессора Высшей школы книжного искусства и графики, хорошо мне знакомые по прежним посещениям Лейпцига. За столом происходили непринужденные, дружеские разговоры, касавшиеся преимущественно книгоиздательского дела. В них принимали участие художники и представители отдела культуры лейпцигского магистрата. Мне была подарена от имени магистрата красивая светло-синяя коробка с позолоченным гербом города Лейпцига, в которой лежали пластинки: оратории и концерты Баха.

Перед самым отъездом в Москву я побывал в Томаскирхе, чтобы поклониться праху любимого композитора, погребенного в этой старой готической церкви. Надгробие его величественно своей лапидарной простотой — огромная плита темного камня, лежащая на полу в центре светлой абсиды с начертанным на ней строгим латинским шрифтом именем:

JOHANN SEBASTIAN BACH

Только имя, без даты рождения и смерти. Умолчание о времени, когда жил и творил величайший из композиторов, показалось мне красноречивее любых слов о вневременном значении его музыки. Потрясенный, стоял я перед его надгробием, один, в совершенно пустом храме, а с хоров неслись негромкие звуки органа, на котором играл некогда сам Бах...

ПРОЕКТИРОВАНИЕ КНИГ

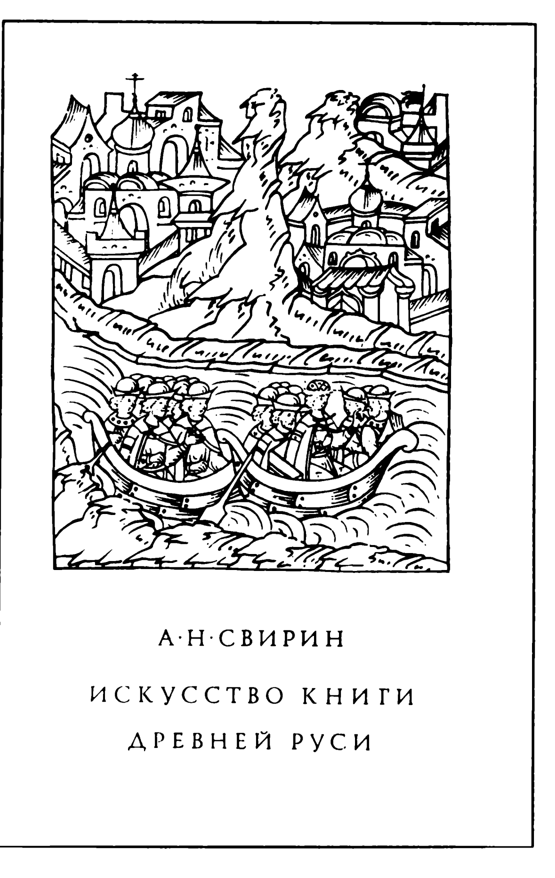
Когда я начал работать в первые послевоенные годы в московских и киевских издательствах, художнику-оформителю книг заказывались обычно лишь эскиз и оригинал обложки или переплета. К этому минимуму «книжной одежды», требующему вмешательства художника, добавлялся еще довольно часто рисованный титульный лист. Лишь в редких случаях удавалось мне получить заказ на книгу, декорируемую орнаментальными заставками и концовками, инициалами и линейками, снабжаемую форзацами, суперобложкой или парадным футляром.

В эти трудные годы мне приходилось оформлять до двадцати книг в течение года, а многие мои товарищи, которым это давалось легче, делали их еще больше. В набор и верстку оформитель не вмешивался. Все проблемы макетирования текста и иллюстраций решались в технической и художественной редакциях издательства. Такова была практика работы всех московских издательств, больших и маленьких, еще и в 50-х годах.

Что касается иллюстраций, то в Гослитиздате и Детгизе помимо оформителей работала целая армия иллюстраторов, причем, как и в старину, существовал естественный для книжного искусства симбиоз оформителей с иллюстраторами, делившими между собой труд над одной и той же кни-

гой. Лишь немногим удавалось одинаково хорошо справляться и с декоративно-шрифтовым оформлением и с иллюстрациями. К числу таких универсалов принадлежали, например, В. А. Фаворский и С. М. Пожарский. Очень часто содружество двух художников — оформителя и иллюстратора — было постоянным, продолжаясь от книги к книге в течение многих лет. Я упоминал уже о том, как в начале работы в Гослитиздате я постоянно работал вместе с Линой Кравченко.

Были издательства, в силу своей специфики, гораздо меньше нуждавшиеся в иллюстраторах, чем в оформителях. Таковы были Музгиз и издательство «Искусство». Вполне естественно, что именно в этих издательствах больше ценился труд оформителей. Да и задачи, которые ставились перед художниками при оформлении музыкальной литературы и книг по искусству, казались мне более интересными и более подходящими по всему складу моей натуры. Вот основные причины того, что я все реже и реже стал работать в Гослитиздате и все чаще в Музгизе, а начиная с 60-х годов в «Искусстве». Музгиз заказывал мне по-прежнему лишь внешнее оформление книг и партитур. А в «Искусстве» мне удавалось проникать и в глубь книги, вторгаться в ее внутреннюю структуру, участвовать вместе с научными и художественными редакторами в решении вопросов о размещении и размерах иллюстраций — как правило, фоторепродукций с известных художественных произведений далекого прошлого или нашего времени. Хотелось вмешаться и в работу технического редактора, решающего вопросы не только «технические», но и чисто художественные — о размерах и пропорциях полос набора по отношению к формату книги, о размерах и характере наборных шрифтов, применяемых для титульных элементов, рубрикаций и концевых полос с «выходными сведениями» (колофонов), и т. п. Одним словом — вплотную заниматься теми «мелочами», без продуманного решения которых не бывает хорошо сделанных книг.

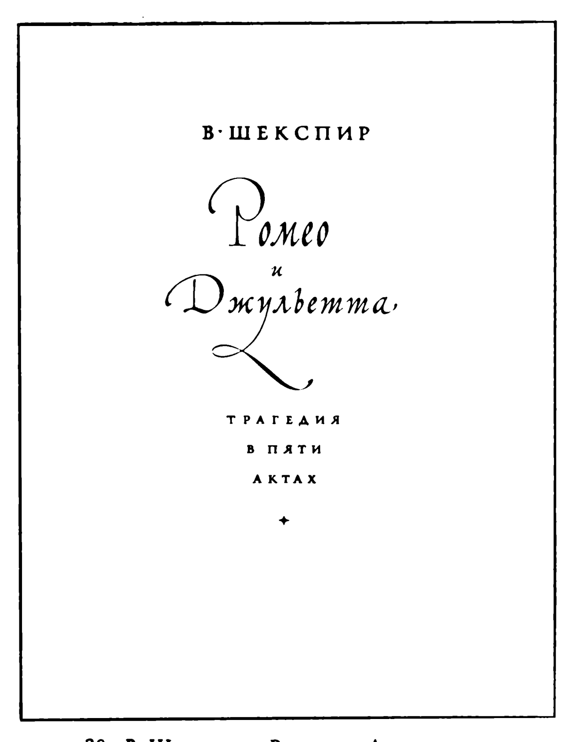


37. А. Н. Свирин. «Искусство книги Древней Руси». Суперобложка. 1964

В первых эскизах-макетах, сделанных мною по собственной инициативе для издательства «Искусство», я не умел еще доходить до всех этих «мелочей». К тому же работа эта совершенно не оплачивалась, так как считалась попросту ненужной. Но, начав с насущно необходимого, я не мог уже остановиться. Мне хотелось как можно глубже вникнуть в суть каждой новой поручаемой мне книги, чтобы вместе с художественным и техническим редакторами найти для нее форму возможно более адекватную ее содержанию. Среди сотрудников издательства «Искусство» это мое

стремление находило живой отклик. Особенно памятны мне те работы, которые пришлось делать вместе с Н. И. Калининым и А. А. Сидоровой, с Э. Э. Ринчино и И. Г. Румянцевой. Я многому научился у них и других многоопытных художественных, технических и научных редакторов, составлявших в 60-х годах крепкий костяк издательства «Искусство».

Но настоящая перестройка всей системы проектирования книг в этом издательстве началась во второй половине 60-х годов с приходом в него М. Г. Жукова, молодого, энергичного, а главное — лучше других осведомленного в деле современного проектирования книг за рубежом, художника, недавно окончившего Московский полиграфический институт.



38. В. Шекспир. «Ромео и Джульетта». Титульный лист. 1973

Несколькими годами ранее А. Д. Гончаров уговорил меня попробовать вести в МПИ курс шрифта. В течение всего 1961/62 учебного года я занимался в МПИ со студентами второго и третьего курсов. Среди моих учеников особенно выделялся Максим Жуков. Теперь я сам решил стать на время учеником. Я попросил Максима Георгиевича дать мне возможность практически познакомиться с работой над макетом по модульной сетке. Я сам сделал подряд макеты нескольких книг, серийная структура которых была разработана под его руководством *.

В 70-е годы я работал над текстом своей книги «Альд и альдины», вышедшей в свет в издательстве «Книга» в 1977 году. В высказанных в ней взглядах на книжное проектирование отразился и мой собственный опыт в этой области.

Не скрою — на первых порах работа по модульной сетке показалась мне нелегким испытанием. Сохранилась относящаяся к этому времени (1971) запись, в которой отразилось мое отношение к модульной системе вообще и к практике ее применения в книжном дизайне тех дней:

«Древнегреческая архитектура органична почти как сама природа. Греки строили, как птицы поют. Анализ показывает, однако, что их архитектурные песни подчинены модульной системе. Все части целого соразмерны и могут быть выражены числами, по большей части простыми, а иногда — иррациональными. Но общее впечатление именно таково, что это вылилось, как песня, без долгих раздумий, от простоты душевной. И сейчас хочется искусства „простого, как мычание“ (о чем мечтали наши футуристы). А вместо этого современные книжные дизайнеры втискивают свой материал в прокрустово ложе надуманных схем. И мы все время чувствуем эти схемы; они заслоняют собой то содержание, ради наиболее рациональной подачи которого их будто бы придумали...».

* Либман М. Я. Дюрер и его эпоха. М., 1972; Лясковская О. А. Французская готика. М., 1973; Некрасова Е. А. Романтизм в английском искусстве. М., 1975.

Работа по модульной сетке и сейчас кажется многим слишком стеснительной, чересчур рассудочной, не дающей простора воображению. В этом есть доля правды. Но если научиться пользоваться ею без чрезмерного педантизма, она становится надежным помощником, облегчающим труд на всех этапах осуществления проекта в производстве. Меня, во всяком случае, сетка перестала стеснять очень скоро. Используя полученные на этой работе навыки, я довольно успешно, как мне кажется, справился со своим новым, самостоятельным проектом, в котором все элементы внешнего оформления и макета были продуманы и точно определены до мельчайших деталей. Я имею в виду альбом «Мир искусства». Несмотря на некоторые промахи в частностях, я сам отношу этот свой опыт «сквозного проектирования» к числу удачных *. Работа над проектом, начатая в 1970 году, была завершена в 1972 году. Надежным моим помощником была В. Г. Терещенко — художественный редактор, с которым я уже и раньше много работал.

Почти все книги, оформленные мною в 60—70-х годах, были сделаны по принципиальным эскизам-макетам, обычно в $^1/_2$ натуральной величины. Лишь к некоторым я делал полный поразворотный макет.

Кропотливый труд «сквозного проектирования» всей книги в целом, включающий в себя не только эстетический аспект, но и возможно более точный расчет технических возможностей реализации задуманного средствами современной полиграфии, именуемый в зарубежной практике «тотальным дизайном», не пользуется у нас, к великому сожалению, подобающим ему почетом. До сих пор не изжито надуманное противопоставление «художника книги» (подразумевается обычно ее оформитель или иллюстратор) и «дизайнера» (конструктора, занимающегося так называемым художественным конструированием). Сами термины эти мне кажутся неудачными, вводящими в заблуждение **.

Хотя никому никогда и в голову не приходило причислять меня к дизайнерам, я должен признаться, что давно уже занимаюсь втайне не только украшением книг, но и проектированием их, то есть дизайном в самом прямом и точном смысле этого слова. Более того, читая лекции молодым художникам, я позволял себе публично высказывать еретическую мысль о том, что первым дизайнером нового времени был изобретатель велосипеда и подводной лодки, великий художник Леонардо да Винчи...

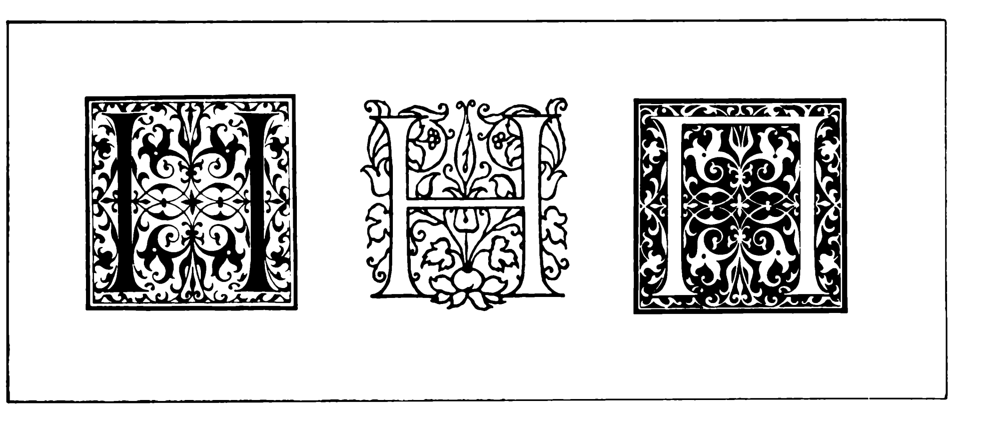
Мне кажется довольно странным существующее у нас противопоставление художников, исповедующих (будто бы) диаметрально противопо-

* Петров В. Н. «Мир искусства». М., 1975.

** В большом англо-русском словаре (М.: Изд-во иностранных и национальных словарей, 1964) слово «дизайн» имеет множество различных значений. Это и замысел (намерение), и умысел (злой), и *проект, план, набросок, чертеж,* и *конструкция,* и *эскиз, рисунок, узор.* Глагол «дизайн» означает следующие действия: 1) замышлять; 2) предназначать; 3) *составлять план, планировать, проектировать.* «Дизайнер» может оказаться, в зависимости от контекста, проектировщиком или конструктором, чертежником или рисовальщиком, а иногда просто даже интриганом (!). Само собой разумеется, последнее значение слова «дизайнер» никак не связано с *прекрасной профессией дизайнеров — художников, архитекторов, инженеров, занимающихся проектированием,* изображающих свои замыслы в набросках, рисунках и эскизах, на планах и чертежах. Напомню в этой связи, что в русском языке слово «художник», взятое в кавычки, может означать безобразника и хулигана (см. у Даля — слово «художество» от слова «худо»), а не только мастера, искусного в своем деле (от «худога», «художество» — уменье, искусство на деле).
В англо-русском полиграфическом словаре (М., 1952) дано лишь самое краткое объяснение существительного *design*: 1) проект, план, чертеж; 2) рисунок (например, шрифта); 3) изображение.

ложные взгляды на книжное искусство: дизайнеров («модернистов») и недизайнеров («традиционалистов»). Насколько искусственно (и просто ошибочно!) такого рода противопоставление, свидетельствует, например, тот факт, что художники, принадлежащие к этим воображаемым лагерям, прекрасно сотрудничают друг с другом, находя общий язык.

Книжное искусство — искусство по существу своему коллективное. Таким оно было в колыбельном своем периоде, таким остается и сегодня. К числу оформленных мною книг, наиболее зрелых по замыслу и наиболее



39. Инициалы для двухтомника «Эстетика Ренессанса». 1979

точно воспроизведенных типографически в полном соответствии с проектом, относятся две серийные книги: «Левитан» и «Серов» *. Серия проектировалась и доводилась до окончательной шлифовки мельчайших деталей в атмосфере абсолютного взаимопонимания тремя столь различными людьми, как художник-оформитель с прочно установившейся репутацией убежденного традиционалиста, художественный редактор, числящийся среди главных смутьянов-дизайнеров, и художественно-технический редактор, безупречная репутация которого не отмечена никакими ярлыками исключительно потому, что художественная критика не вникает, как правило, в сферу «техническую», то есть, с ее точки зрения, как бы и «не художественную» вовсе.

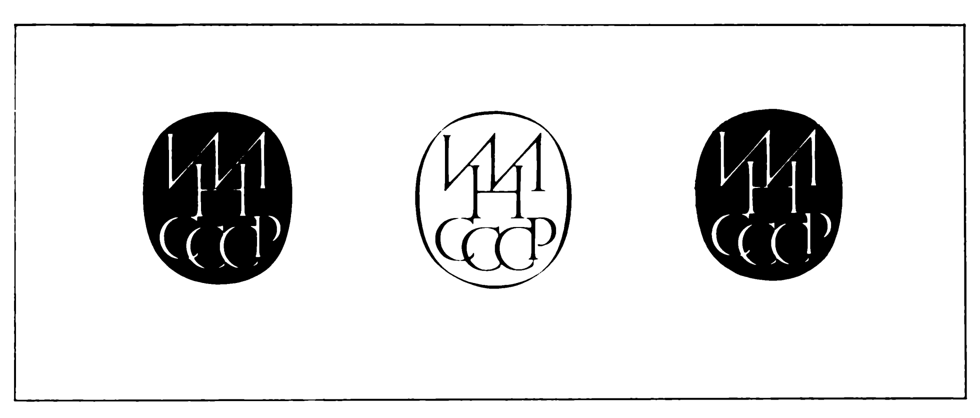
Оба тома проектировались одновременно, в 1972—1973 годах. М. Г. Жуков был не только художественным редактором: многие идеи — например, использование одного и того же формата то как альбомного (для «Левитана»), то как вертикально поставленного (для «Серова») — принадлежали ему. Он же порекомендовал мне использовать метод М. А. Аникста при размещении иллюстраций в альбомной части обеих книг и метод условного масштаба репродукций соответственно с истинными размерами картин. Без самоотверженного, кропотливейшего труда художественно-технического редактора обоих томов — А. А. Сидоровой — не удалось бы добиться столь высокого качества типографского исполнения наших замыслов («Левитан» — венская типография «Орбис»; «Серов» — московская Экспериментальная).

В работе над «Левитаном» и «Серовым» заметно некоторое увлечение рационализмом современной манеры проектирования книг. Замечу, одна-

* Федоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество. М., 1976; Грабарь И. Э. Валентин Александрович Серов: Жизнь и творчество. М., 1980.

ко, в этой связи, что рационализм был отличительной чертой и той классической поры книгопечатания, расцвет которой падает на конец XV — начало XVI столетий в Италии, и что в настоящее время повсюду мирно сосуществуют обе традиции книжного искусства — старейшая, уходящая корнями в эпоху Возрождения, и более молодая, развивающая идеи «новой типографии» 20-х годов.

В книгах, спроектированных мною в самом конце 70-х годов — «Эстетика Ренессанса» * и «Альбрехт Дюрер о шрифте» **,— снова чувствуется



40. Эскиз марки серии книг «История искусства народов СССР». 1967

моя приверженность к менее догматичной, более гибкой (а потому — нестареющей) традиции Ренессанса. Но опытный глаз заметит и здесь новые черты, которые не могли бы проявиться, если бы я не прошел добровольно краткий курс современного проектирования, работая над «Левитаном» и «Серовым». Среди спроектированных в те же 70-е годы книг мне особенно хочется остановиться на двух — «Мир искусства» и «Эпоха романтизма в России».

В августе 1975 года я писал брату:

«Последние три недели мне приходилось много и напряженно работать, чтобы сдать своевременно все оригиналы для книги „Эпоха романтизма в России“. А оригиналов этих было несчетное количество: одних инициалов в орнаментированных рамках тридцать три штуки и вообще — масса орнаментации (заставки, линейки, концовки).

Я сам увлекся этой работой (вероятно, потому, что последние десять — пятнадцать лет орнаментация книг была не в моде и все по ней соскучились). Со мной это уже не в первый раз в жизни: я как-то чувствую, что наступает поворотный момент в искусстве. Но иногда, бывало, упреждал время и тогда не получал отзвука и работа ложилась на полку. На этот

* Эстетика Ренессанса: Антология в 2-х т./Сост. В. П. Шестаков. М., 1981.
В этой очень трудоемкой работе меня поддерживал энтузиазм всех ее участников, в особенности художественного редактора Э. Э. Ринчино. В сотрудничестве с ней за долгие годы работы в издательстве «Искусство» было оформлено много книг, среди которых особенно хочется выделить книгу Дж. Э. М.-Н. Уистлера «Изящное искусство создавать себе врагов» (М., 1970; вступит. ст., сост., пер. и примеч. Е. А. Некрасовой).

** Альбрехт Дюрер о шрифте: Отрывок из третьей книги трактата «Наставление к измерению ...напечатанное... в 1525 году». Факсимиле (перевод, комментарии, послесловие, оформление и макет В. В. Лазурского). М., 1981. Мне хочется выразить здесь благодарность всем лицам, перечисленным в колофоне этого издания, за их отношение к нашей общей работе.

же раз, когда я принес эскизный проект в издательство „Искусство“, все обрадовались, увидев нарядную книгу, и, вероятно, она получит „зеленую улицу“, то есть ее постараются устроить в хорошую типографию, как следует напечатать на хорошей бумаге и т. д.

Автор книги В. С. Турчин, совсем молодой человек, ученик покойного Алексея Александровича Федорова-Давыдова, тоже был в восторге, увидев, что его детище собираются выпустить в свет нарядно одетым. А книга — отменно интересная по содержанию.

Сам я давно не получал от работы такого удовольствия. Да и художественный редактор у меня был, с которым работать одно удовольствие.

Вообще, последнее время была полоса удач. Вышла в свет книга В. Петрова „Мир искусства“. Вернее, не книга, а альбом репродукций, преимущественно цветных, с большой и серьезной вступительной статьей названного автора, известного ленинградского искусствоведа. Что же касается подачи изобразительного материала, композиции всей книги в целом и ее внешнего оформления — то это всецело моя работа и мой замысел. Делал я эту книгу в 1970—1971 годах, и вот только теперь она вышла в свет! Печатали ее в Ленинграде, в типографии имени Ивана Федорова, то есть в той самой „Голике и Вильборг“, в которой в начале века печаталась издательством „Кнебель“ замечательная грабаревская серия монографий о русских художниках Серове, Врубеле, Левитане. Были намечены к изданию монографии, посвященные художникам круга „Мир искусства“: Ал. Бенуа, К. Сомову, Л. Бaксту и многим другим. Замысел этот не был осуществлен — началась первая мировая война...

И вот, по прошествии более полувека, одна за другой начинают выходить в свет книги, в которых круг „Мира искусства“ получает наконец подобающее ему почетное место в истории отечественного искусства. Альбом В. Петрова — первая столь обширная коллекция репродукций живописных, декоративных и графических работ К. Сомова, Ал. Бенуа, Леона Бакста, Е. Лансере, М. Добужинского, Н. Рериха, В. Серова (того последнего периода, когда он принадлежал к обществу „Мир искусства“), Б. Кустодиева, А. Остроумовой-Лебедевой, З. Серебряковой, А. Головина, С. Судейкина, С. Чехонина, Г. Нарбута. Заканчивается альбом работами „последнего из могикан“ Дмитрия Исидоровича Митрохина, умершего совсем недавно, девяностолетним стариком и лишь немного не дожившего до выхода в свет этой книги — первого солидного памятника на братскую могилу общества художников, составляющих славу нашего искусства конца XIX — начала XX века.

Я счастлив, что сам дожил до этого дня, так как мирискусники всегда были любимы мною горячо и нежно, а в графике — они мои учителя, то есть учителя целого поколения художников, к которому принадлежу и я. Я счастлив, что участвовал в создании этого памятника. Хотя альбом выпущен тиражом 20 000 экземпляров, в продаже его никто из моих знакомых не видел: первый завод полностью разобрали на корню в издательстве „Изобразительное искусство“ — так велик интерес к „Миру искусства“, бесконечно долго находившемуся под подозрением за „формализм“ и „декадентство“. Кроме того, многие из них оказались в эмиграции и там умерли. Так что это начало „посмертной реабилитации“».

В 1977 году в издательстве «Искусство» вышла еще одна книга, над проектированием и оформлением которой с большой любовью трудились вместе со мной художественные редакторы Ю. А. Марков и В. А. Крючков, а также все те, кто перечислен в колофоне. Это «Мир искусства» Н. П. Лапшиной.

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

Я не знаю, кто, где и когда ввел в научный обиход термин «книжное искусство». Он есть и у немцев: *Buchkunst.*

В русской литературе я встретил его у Пушкина:

Пимен (*пишет перед лампадой*).

> Еще одно, последнее сказанье —
> И летопись окончена моя,
> Исполнен долг, завещанный от бога
> Мне, грешному. Недаром многих лет
> Свидетелем господь меня поставил
> И книжному искусству вразумил...

Здесь это выражение означает: труд летописца, излагающего для потомков известные ему события жизни, прошлой и современной, и, одновременно, труд чистописца, владеющего искусством фиксации своих мыслей при помощи пера и чернил на пергамене:

> ...Когда-нибудь монах трудолюбивый
> Найдет мой труд усердный, безымянный,
> Засветит он, как я, свою лампаду —
> И, пыль веков от хартий отряхнув,
> Правдивые сказанья перепишет...

Я думаю, для того чтобы термин «книжное искусство» наполнился живым содержанием, необходимо проследить всю историю процесса «делания книжного» в веках— от Древнего Египта до наших дней. Задача эта непомерно велика и сложна.

Читая лекции по истории книгопечатания или просто общаясь с практически работающими художниками книги, я постоянно наталкивался на чрезвычайную терминологическую путаницу, существующую у нас в этой области.

В немецкой специальной литературе четко различаются два понятия: *Buchkunst*, буквально и точно переводимое русскими словами «книжное искусство», и *Buchgestaltung*, которое не вполне адекватно русским выражениям «книжное оформление» или «художественное конструирование» и трудно переводимо на русский язык. *Buchgestaltung* может означать: 1) придание книге внешнего вида, определенной формы, характерного образа, облика; причем имеется в виду не только ее «наружность», но и вся ее структура — набор и верстка, размеры полей, титульные и текстовые шрифты и т. д., и т. п.; 2) сама книга как вещь, то есть ее образ, вид, форма, вся ее типографская структура.

Немецкое слово *Buchgestalter* точнее и лучше всего передает древнерусский термин «делатель книги», употреблявшийся и нашими первопечатниками. Иван Федоров называет себя и Петра Мстиславца «делателями» печатных книг в послесловии к московскому «Апостолу» 1564 г.

Альберт Капр объясняет в своей книге «*Buchgestaltung*», что термин этот (переведем его словами «делание книжное») следует понимать как понятие более широкое, чем *Buchkunst* *. *Buchgestaltung*, делание книжное,— это все книжное производство в целом, независимо от эстетических оценок. *Buchkunst*, книжное искусство,— только часть всего книжного производства, выделенная из общей массы именно по признаку эстетических ее достоинств. Я думаю, что и нам следовало бы более четко разграничи-

* Kapr A. Buchgestaltung. Dresden, 1963.

вать обе сферы. Каковы же, однако, критерии эстетических оценок? Увы, они очень зыбки и непостоянны...

Не говоря уже о том, сколь велико значение качества бумаги и всех прочих материалов, из которых складывается книга как вещь, следовало бы принять во внимание, что, как и в старину, три основных компонента оказывают большое влияние на суждение о том, возможно ли признать ту или иную книгу входящей в круг «книжного искусства». Это художественное достоинство иллюстраций, декора и шрифта. При этом часто забывают, что книга может быть прекрасной (или безобразной) и в том случае, если совершенно отсутствуют и декор, и иллюстрации.

Что касается вполне естественного разделения труда, и поныне практически существующего между художниками-иллюстраторами, с одной стороны, и художниками шрифта и орнамента, с другой,— то следует помнить, до какой степени различна была роль тех и других в разное время и у разных народов. Скажем, в арабской средневековой книге первенствовал каллиграф. В персидской с ним соперничал миниатюрист. В древнерусской зачастую более всех блистал декоратор.

Уже на самых ранних ступенях своего развития древнерусская рукописная традиция «делания книжного» знала четкое разделение труда между двумя-тремя художниками, специализировавшимися в трех основных направлениях: шрифтописание, орнаментация, иллюстрация.

Писец-каллиграф писал весь текст книги, оставляя пустые места для заставок, концовок и иллюстраций (буде они были предусмотрены по плану). Композиция всей книги была, таким образом, в его руках и зависела целиком и полностью от содержания. После писца в строй вступали краснописец-орнаментатор, в обязанности которого входило украшение книги орнаментальными заставками и инициалами, вязью рубрикационных надписей и прочим декором, и миниатюрист — мастер «лицевых» изображений и жанровых сцен. Миниатюрная живопись украшала лишь книги особенно роскошные: напрестольные Евангелия, исторические труды-летописи, например «Всемирную историю», затеянную Иваном Грозным.

С началом книгопечатания писца, переписывавшего текст книги от руки, сменил печатник. На надгробной плите Ивана Федорова наш первопечатник был назван «друкарем книг пред тым невиданных». Мы почти ничего не знаем о распределении обязанностей между ним и его «клевретом» Петром Мстиславцем. Не знаем, кто гравировал пуансоны для литер, которыми печатались «Апостол» 1564 года и более ранние анонимные издания. Относительно книг, напечатанных Иваном Федоровым на Украине, за последнее время стало известно несколько больше. Выяснилось, например, что новые шрифты для печатания «Острожской Библии» гравировал юный «ученик» Федорова — Гринь.

На основании того, что нам известно о колыбельном периоде книгопечатания в Италии, можно с одинаковой степенью вероятности предполагать разное: либо Иван Федоров был художником-универсалом типа Николауса Йенсона, умевшего гравировать пуансоны, отливать литеры, компоновать и печатать книги, либо часть этих функций выполняли его помощники — многоопытный Петр Мстиславец в Москве и юный Гринь во Львове *.

Неопровержимых доказательств ни для той, ни для другой версии пока что нет. Но, во всяком случае, и в печатной книге, шедшей след в след

* «Многоопытным» я с полной ответственностью могу назвать замечательного мастера Петра Мстиславца по тому новому, более стройному варианту московского полуустава, который появился в книгах, напечатанных им для белорусских издателей Мамоничей, когда он работал уже независимо от нашего первопечатника.

по стопам многовековой традиции книги рукописной, не могло не существовать разделения труда, подобного тому, которое издавна установилось в последней. На смену каллиграфу-писцу пришел рисовальщик шрифтов и гравер пуансонов. Обе профессии вполне могли совмещаться, особенно на первых порах, в одном лице — у нас точно так же, как и на Западе. Рисованный орнамент гравировался сперва на дереве, позже на металле, иногда — иллюминовался от руки. То же происходило и с иллюстрацией. Таким образом, новая техника тиражирования книг требовала участия в этой работе большего числа людей, чем книгописание, большей дифференциации труда. Еще больше специальностей, еще большее разделение труда появилось в XIX веке, когда происходил переход от печатания на ручных прессах к машинной печати и машинному набору. Уже в это время остро ощущалась потребность в руководящей воле, способной организовать книгу как единое целое. Роль такого организатора выполнял в типографиях метранпаж. На рубеже XIX—XX веков художники все решительнее стали вторгаться в сферу «делания книжного». Во всем мире началось движение за возрождение «книжного искусства». В Англии пионером его был Уильям Моррис, у нас — Александр Бенуа.

В наше время, когда великое множество книг и альбомов иллюстрируется натуральными фотоснимками или фоторепродукциями произведений человеческого гения (именно эти книги особенно часто признаются элитарными на конкурсах «книжного искусства» как за рубежом, так и у нас), не следовало бы полемизировать на тему о том, что более всего придает книге «художественность»: иллюстрация, декор или шрифт. Следовало бы признать неоспоримый факт, что каждый из этих элементов участвует в процессе создания произведений «книжного искусства» и что преобладание того или иного из них должно зависеть только от содержания книги. Таково, во всяком случае, мое кредо — кредо художника книги и шрифта.

В заключение хочу добавить еще следующее. Если на протяжении пятисотлетней истории развития книгопечатания в Европе происходила все большая дифференциация трудовых процессов в полиграфии и художник терял свои позиции объединяющего начала в «книжном искусстве», то в наши дни, когда фотонабор и офсетная печать все больше теснят традиционные виды набора и печати, наряду с опасностью падения искусства книгопечатания, появляются и некоторые симптомы, позволяющие надеяться на лучшее будущее. Один из них — тенденция к сужению круга лиц, в руках которых находится судьба современной книги как произведения «книжного искусства». Весьма выразительным примером для иллюстрации этой мысли может служить однотомное издание так называемого пеликановского Шекспира *.

В создании проекта, фотонаборе, верстке и печатании этого шедевра современного книгопечатания участвовало всего несколько человек, причем главным лицом среди них был художник-проектировщик (дизайнер), остальные были исполнителями его воли. Результат подтверждает, что спираль развития приводит нас, на новом уровне, к тому положению, с которого начиналось книгопечатание пятьсот лет тому назад: прекрасная книга может быть создана трудом немногих высококвалифицированных мастеров своего дела.

* The Complete Pelican Shakespeare. L., 1969. Интересующихся историей создания пеликановского Шекспира отсылаю к моей статье об этой замечательной книге, опубликованной в журнале «В мире книг» (№ 4 за 1973 г.): «Весь Шекспир в одном томе».

В ранней юности я мечтал о «чистой живописи» и «о музыке красок». Но сейчас, когда пластические искусства стремятся быть возможно более «абстрактными», а музыка (абстрактнейшее из искусств) хочет, наоборот, стать «конкретной», невольно возникает мысль, что тысячу раз был прав Лессинг, еще в XVIII веке указавший на границы, объективно существующие между пространственными и временны́ми искусствами, между различными видами искусств. Нарушая эти границы, вторгаясь, так сказать,

41. Галина и Вадим Лазурские. 1970-е годы

на чужую территорию, художники не выигрывают, а только проигрывают. Точно так же, как поэзия не может дать словесного описания красоты Елены Троянской, равноценное изображению ее телесного образа в живописи или скульптуре, так и живопись не в состоянии передать внутренний мир человека с той полнотой и глубиной, которая доступна только слову. Таковы мысли Лессинга *.

Мне кажется, что «чистая живопись» (я имею в виду ее крайнюю форму — бессюжетную и беспредметную, так называемую абстрактную) никогда не сможет сравняться по силе воздействия на душу человека с «чистой музыкой» — инструментальной, симфонической.

Мне могут возразить: как человеку, не привыкшему слушать «чистую», симфоническую музыку, она кажется удручающе однообразной, так и вам, не привыкшему видеть «чистую», абстрактную живопись, скучна и неинтересна эта последняя. Не знаю. Восхищают же меня (и всегда восхи-

* Не находится ли это в противоречии с теми чисто музыкальными ассоциациями, которые возникают перед высочайшими произведениями пластических искусств — скульптурами Микеланджело, картинами Боттичелли и перед архитектурой Древней Греции или Древней Руси? Думаю, что нет.

щали) произведения декоративных прикладных искусств — персидские ковры, например, или арабески, украшающие стены дворцов и храмов Востока. Восхищали и восхищают именно тем, что это тоже «музыка» — гармония красок, пропорциональность, ритм линий и форм, «музыка», воспринимаемая только глазами, а не на слух. Я всегда с самых молодых лет был особенно чувствителен именно к этой, «музыкальной» стороне пластических искусств. Может быть, поэтому так и сложился мой собственный жизненный путь. Окончив институт со званием художника станковой живописи, но не чувствуя ни малейшего тяготения к сюжетной, жанровой живописи, я сразу же стал заниматься искусствами прикладными, чисто декоративными, находя в этом полное удовлетворение и не тоскуя даже по «чистой» станковой живописи. С годами я пришел к убеждению, что путь, на который меня толкала жизнь, был для меня единственно верным.

У искусства живописи огромный диапазон. Она может быть и абсолютно конкретной, и совершенно абстрактной. Размах ее крыльев так широк, что, касаясь одним крылом литературы, другим — она соприкасается с музыкой. Гранича на одном полюсе с литературой, она пытается даже соперничать с ней — это область сюжетной, иллюстративной живописи, предметной, конкретной, стремящейся не только показывать, но и рассказывать. Гранича на противоположном полюсе с музыкой, она вступает в соперничество и с последней — это область декоративной, не обязательно сюжетной, беспредметной, абстрактной живописи, не стремящейся ни показывать, ни рассказывать, а только творить красоту, украшать жизнь человека.

Художников, которые обладали бы, выражаясь фигурально, широчайшим диапазоном голоса, было немного на свете. Таков был Рафаэль, создатель сюжетных монументальных фресок в Станцах Ватикана и орнаментально-декоративных росписей его коридоров, хотя и в них он не отступил от конкретности форм живой природы.

В XX веке Пикассо прошел весь путь от сюжетной жанровой живописи голубого и розового периодов до почти беспредметных кубистических построений. Но и гениальный наш современник никогда не переступал границ дозволенного: он обижался, если его называли «абстракционистом».

Я думаю, что художникам, склонным к «беспредметничеству» и абстрагированию, следовало бы заниматься не станковой живописью, а прикладными искусствами: здесь они нашли бы свое место и не только не вступили бы в конфликт с общественным мнением, но и были бы полезными членами общества.

Никто не осудил бы их даже и за то, что, отказываясь от изображения конкретных форм живой природы, упрощая их все больше и больше, оперируя геометрическими построениями или даже вовсе отказываясь от декорирования предметов быта и одежды, они добровольно ограничили бы себя их конструированием по естественным законам красоты (функциональная пропорциональность, пластика форм и т. п.) и заботились бы только о благородстве их окраски — гармонизация красочных сочетаний, поиски оттенков, тонких нюансов цвета. Такова естественная природа прикладных искусств от сотворения века. К этому привыкли, и никому это не кажется проявлением «формализма».

В художниках такого профиля страна особенно нуждается: наши города, наша промышленность и наш быт буквально стонут от нехватки культурных декораторов и проектировщиков.

Маяковский писал в начале 20-х годов:

Пока канителим, спорим,
смысл сокровенный ища:
«Дайте нам новые формы!» —
несется вопль по вещам.
(Приказ № 2 армии искусств)

Все эти мысли, далеко не новые, возникали у меня и в те предвоенные годы, когда я работал в бригаде Игумнова во Всесоюзной торговой палате, и в течение тех двадцати пяти лет, когда, будучи членом или председателем художественного совета в Мастерской прикладной и промышленной графики, я постоянно имел дело с молодыми людьми, только что окончившими различные наши художественные вузы. Всем им приходилось доучиваться, а то и переучиваться на ходу, а нам — помогать им в этом, делясь своим опытом, тоже приобретенным не в учебных заведениях. Написать же об этом мне захотелось после того, как летом 1981 года я побывал на выставке «Москва — Париж».

Первая треть нашего безумного столетия была порой необыкновенного подъема творческих сил в Европе, особенно в России и во Франции. Искусство этих двух стран, удивительным образом переплетясь в начале века, обогащало друг друга. Русские художники и архитекторы шагали в ногу с веком, опережая зачастую французов, например Кандинский. Много свежих идей шло с Востока на Запад, а не только с Запада на Восток. На выставке меня особенно поразил размах творческой мысли наших зодчих — братьев Весниных и многих других. К сожалению, большинство их замыслов так и осталось «архитектурными фантазиями». Такие дореволюционные мастера, как Репин и Суриков, Врубель и Серов, Нестеров и Рябушкин, Борисов-Мусатов, все мирискусники, прекрасно выглядели на стендах музея рядом с их самыми великими французскими современниками — Пикассо, Матиссом и другими. На мой вкус, и более поздняя плеяда наших станковистов — Дейнека, Вильямс, Пименов, Тышлер — держалась на высочайшем уровне. Я не говорю уж о конструктивистах, супрематистах и прочих «истах» 20-х годов: ведь это именно они — Татлин, Лисицкий, Родченко и другие — были зачинателями «производственного искусства», оказавшими огромное влияние на развитие его во всем мире. Сейчас, когда страсти улеглись и все становится постепенно на свои места, пришла пора объективно оценить наше искусство первой трети XX века во всей его совокупности как вклад в мировую культуру, которым мы можем не только восхищаться, но и гордиться.

ФУГА ТЕМПОРУМ

Сравнение жизни с течением вод старо, как мир. Жизнь человеческая совершает свой стремительный бег во времени подобно реке, несущей воды в безбрежный и бездонный океан Вечности.

Выйдя из чистого родника, она течет едва заметным прозрачным ручейком, прыгая по камушкам среди пахучих трав и полевых цветов. Один ручей сливается с другими. Это уже не ручей, а полноводная река. Она выписывает узоры по пересеченной местности, благоразумно огибает холмы, упорно стремится вперед, отважно перескакивает через пороги, безрассудно низвергается в бездну, неожиданно встретившуюся на ее пути, и, как бы вновь рожденная из пены, набрав сил и храбрости, сокрушает естественные преграды и преграды искусственные, создаваемые людьми, разливается или мельчает в зависимости от времени года или погоды Счастье ее, если ей удается миновать бесплодную почву пустыни, способную выпить ее всю, до капли, не дав достичь конечной цели ее стремлений — слияния с мировым океаном, с Вечностью...

Одна из самых органичных музыкальных форм, фуга, как и сама жизнь, подобна потоку вод, состоящему из множества струй, журчащих каждая по-своему, но сливающихся в многоголосный хор, который звучит подчас дисгармонично, но стремится разрешиться в конце концов умиротворяющим душу консонансом.

Жалею ли я о том, что только одна мелодия многоголосной фуги моей жизни художника — книжная — с неизбежным своим контрапунктом — шрифтом — прозвучала во весь голос? Нет, не жалею. Я всегда любил музыку. От детских лет она сопутствовала мне на протяжении всей жизни. И шрифт я полюбил, вероятно, именно потому, что нет среди пространственных искусств ничего более близкого к музыке, чем шрифт.

Оглядываясь назад, на прожитую жизнь, я часто задаю себе еще один вопрос — не слишком ли я разбрасывался? Не лучше ли было твердо держаться того пути, на который я вступил по влечению сердца шестнадцатилетним юнцом? Нет. Очевидно, исполнилось то, что «было на роду написано». А на роду были написаны шрифт и книга. Свидетельство тому — самое раннее из сохраненных мамой детских моих художеств: надпись крупными украшенными буквами «Лазурский Дима» — первая попытка самоутверждения пятилетней личности. Затем — целая папка миниатюрных книжек, авторами и издателями которых были мой младший брат и я сам. Затем юношеский журнал «Очаг заразы».

Пять лет института, занятия живописью, историей искусства и архитектурой заложили прочный фундамент, позволивший мне впоследствии в короткий срок стать на ноги в качестве художника книги и шрифта.

Я не жалею о том, что начал серьезно работать в области книжного искусства так поздно — в тридцать семь лет. И благодарен судьбе, подарившей мне долгую жизнь, наполненную трудом, давшим мне много радостей.

Когда война кончилась, я, как многие, почувствовал себя выбитым из колеи и снова стоящим на перепутье — какую из двух главных тем моей фуги — графическую или артистическую — развивать дальше. И отец и мама понимали мои метания, и каждому из них хотелось, чтобы их сын продолжил то дело, которое было особенно дорого им самим.

Когда через тридцать с лишним лет вышла в свет написанная мною книга об Альде и альдинах, у меня произошла совершенно неожиданная встреча с давно почившим отцом. Перебирая картотеку в читальном зале

отдела редких книг Ленинской библиотеки, я наткнулся на стоящие рядом карточки с его и своим именем: отцовские «Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона» плотно прижались к моему «Альду». Я испытал необыкновенное душевное волнение. «Быть может, эта третья тема — литературная — и даст в сочетании с двумя первыми — артистической и графической — то трезвучие, в котором и суждено разрешиться моей фуге?» — подумалось мне тогда.

И вот мне посчастливилось продолжить и развить эту новую линию, возникшую так внезапно и неожиданно для меня самого на склоне жизни.

Работа над книгой воспоминаний подошла к концу. Но я не чувствую успокоения, не слышу гармонии. Фуга обрывается, незавершенная консонансом. Бег времени продолжается...

ИЛЛЮСТРАЦИИ

КНИГИ
50-е/60-е
ГОДЫ

ПРОЕКТИРОВАНИЕ
ШРИФТА

КНИГИ
70-е/80-е
ГОДЫ

42. Детский рисунок. 1914

ОЧАГ ЗАРАЗЫ.

№ 3.

Литературно-художественный и научно-синтетический сборник.

Редактор — Редколо.

Книгоиздательство „ОЅ“

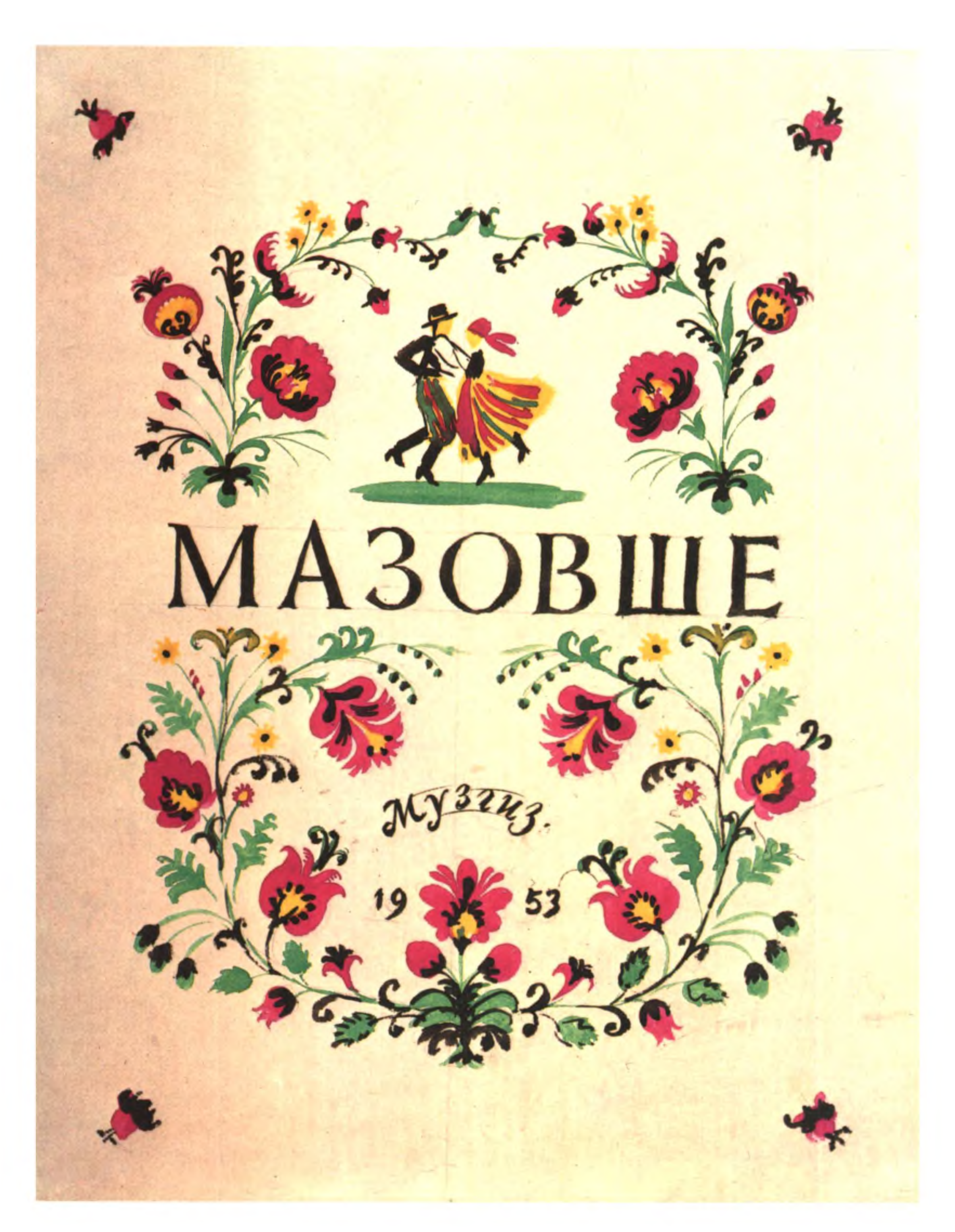
43, 44. Юношеский рукописный журнал «Очаг заразы», № 3, 1924
Титульный лист. Шмуцтитул

45, 46. «Очаг заразы», № 3, 1924
Эскизы декораций к пьесе В. Маяковского «Мистерия-буфф»

47. Луговые цветы и травы. Наброски с натуры. 1930-е годы

48. Эскиз оформления автомашины для праздничной демонстрации 7 ноября 1930 года. Москва. 1930

КНИГИ
50-е/60-е
ГОДЫ



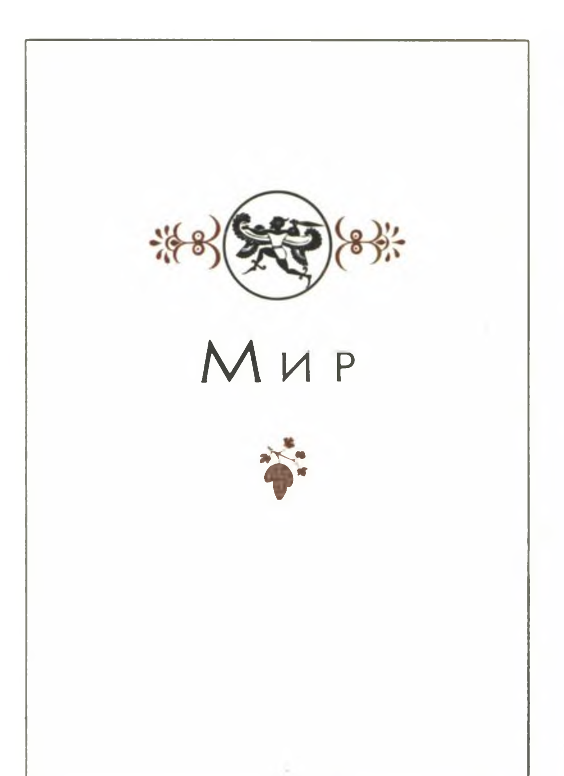
49. Эскиз обложки. 1953

50. Эскиз переплета. 1950

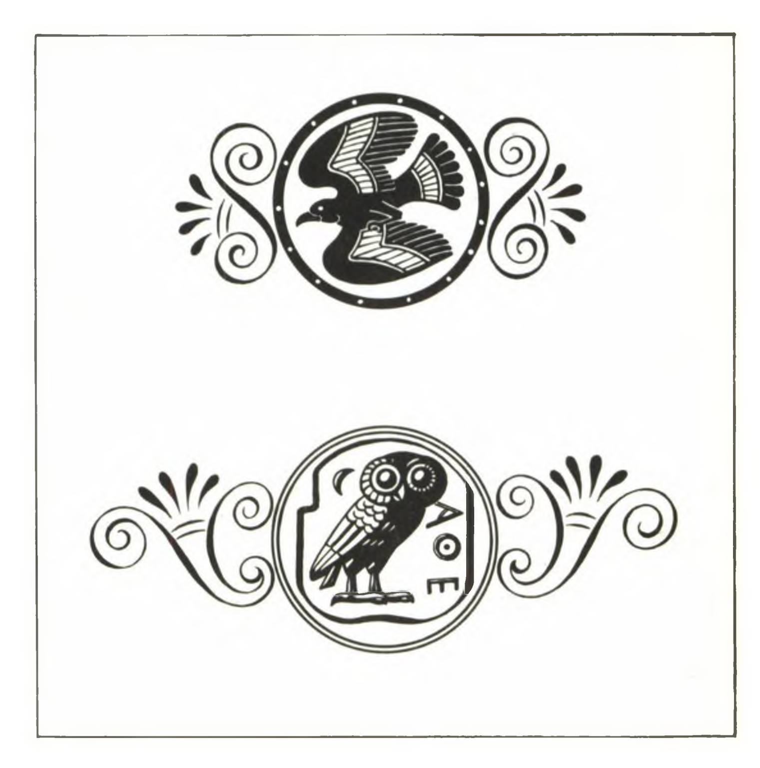
51. Эскиз переплета. 1953

52. Эскиз переплета. 1953

53. Эскиз переплета. 1954



54, 55. «Комедии» Аристофана. Оригиналы двух шмуцтитулов. 1954



56. Фрагменты шмуцтитулов к комедиям Аристофана «Птицы» и «Плутос». 1954

57. Эскиз переплета. 1954

58. Оригинал титульного разворота. 1955

МОЦАРТ

РЕКВИЕМ

59. Оригинал переплета. 1955

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ

МОЦАРТ

1756 – 1791

РЕКВИЕМ

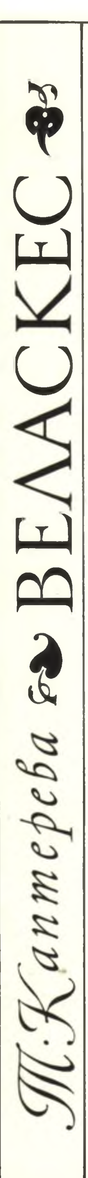
для солистов, хора и симфонического оркестра

Клавир

МОСКВА · 1956

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

60. Оригинал титула. 1955



ВЕЛАСКЕС

и испанский портрет XVII века

61. Оригинал переплета. 1955

Т. Каптерева

ВЕЛАСКЕЗ

и испанский портрет

XVII века

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ИСКУССТВО

МОСКВА 1956

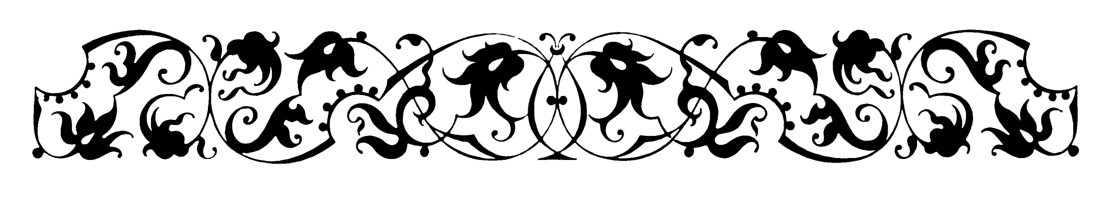
62. Эскиз титула. 1955

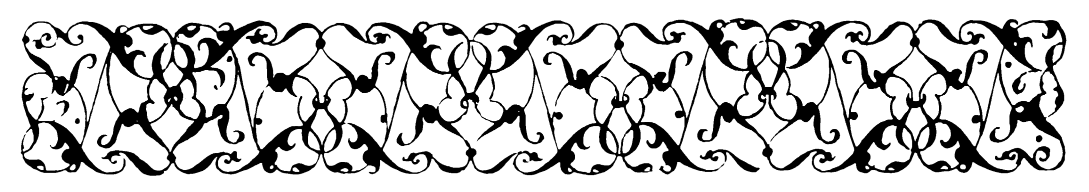
Испанский портрет

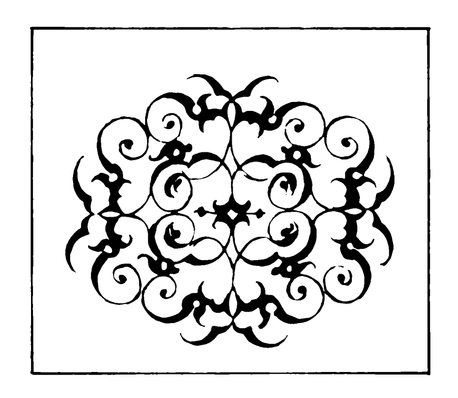
второй половины

XVI века

63. Эскиз шмуцтитула. 1955







64—66. Эскизы заставок и концовки. 1955

67. Эскиз переплета. 1957

68. Эскиз переплета. 1956

69. Эскиз суперобложки. 1956

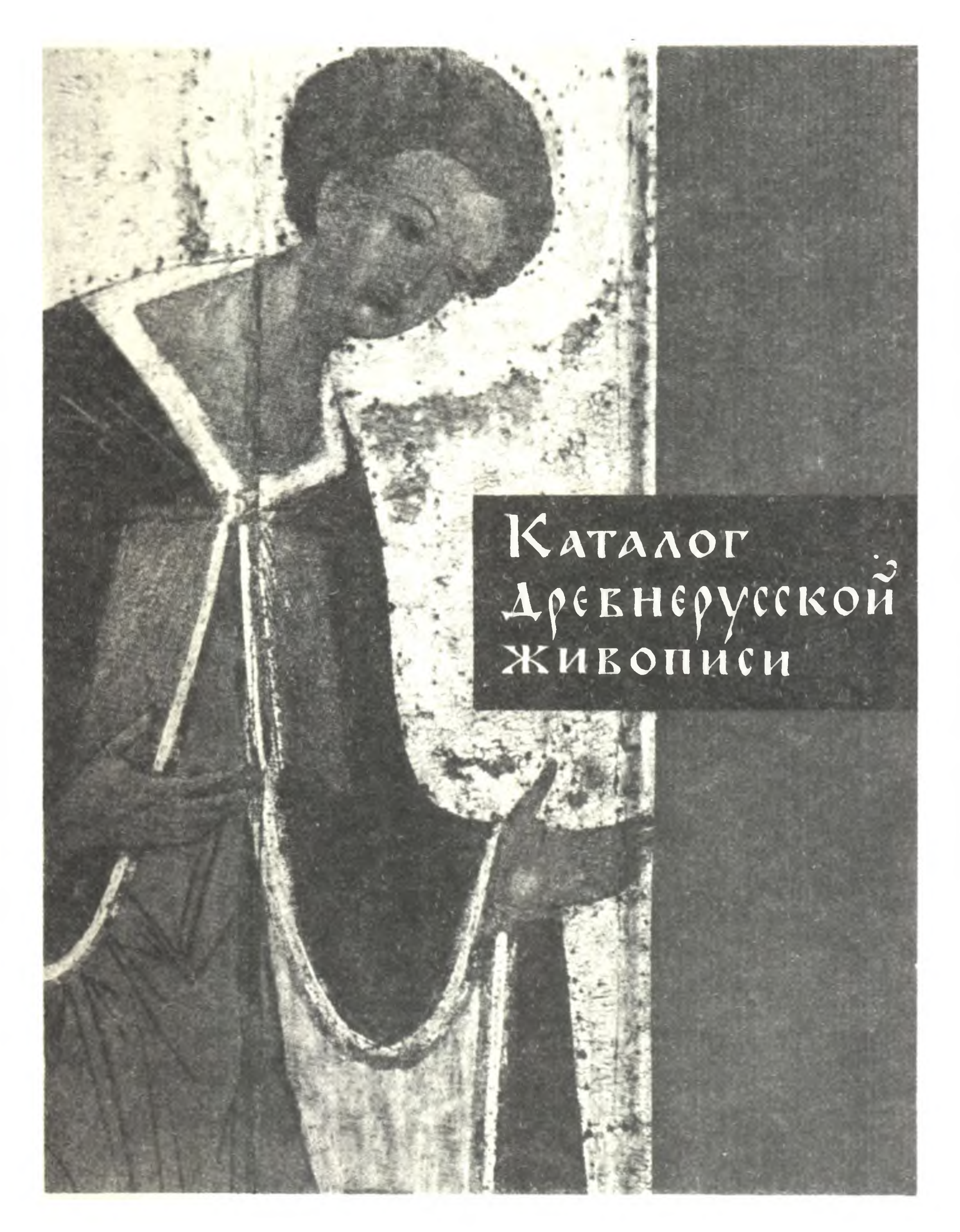
М·В·АЛПАТОВ

ПАМЯТНИК
ДРЕВНЕРУССКОЙ
ЖИВОПИСИ
КОНЦА XV ВЕКА

ИКОНА·АПОКАЛИПСИС·
УСПЕНСКОГО СОБОРА
МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
·ИСКУССТВО·
МОСКВА·MCMLXII

70. Оригинал титульного листа. 1961



71. Эскиз суперобложки. 1961

ГОСУДАРСТВЕННАЯ ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЛЕРЕЯ

Каталог
Древнерусской
живописи
XI-НАЧАЛА XVIII В.В.

В ДВУХ ТОМАХ

МОСКВА · 1961

В. И. АНТОНОВА, Н. Е. МНЕВА

Каталог
Древнерусской
живописи

*Опыт
историко-художественной
классификации*

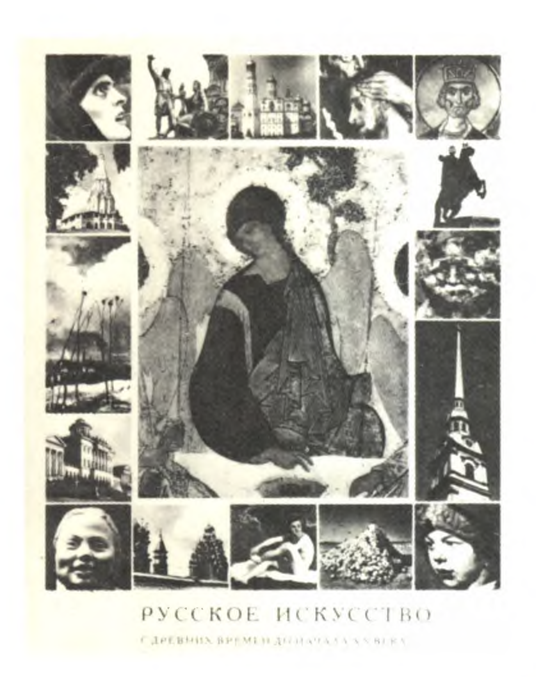
Том первый
XI–НАЧАЛО XVI ВЕКА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО ·ИСКУССТВО·

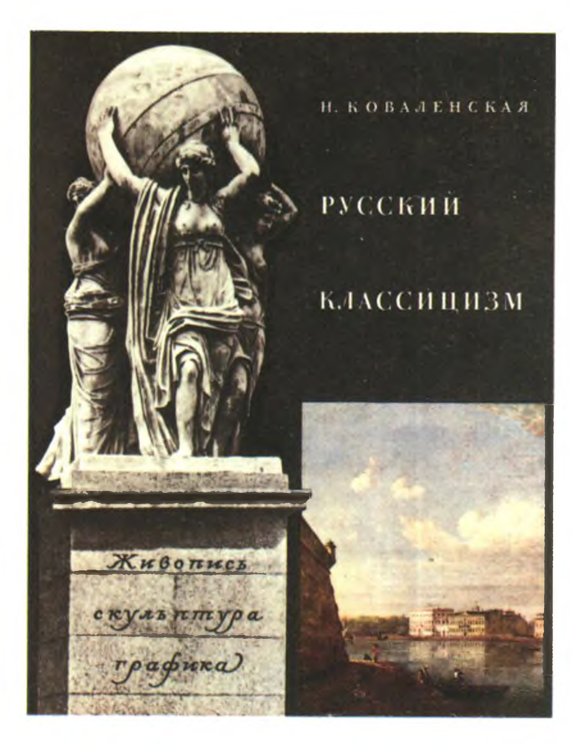
72. Оригинал титульного разворота. 1961

Каталог
Древнерусской
живописи

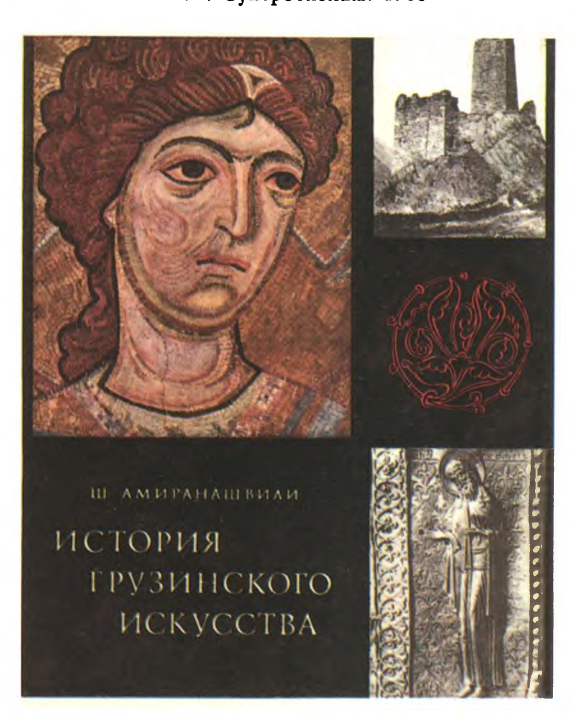
73. Оригинал переплета. 1961



74. Суперобложка. 1968



75. Суперобложка. 1963



76. Суперобложка. 1961

77. Суперобложка

РЕЖИССЕРСКИЙ

ПЛАН

ВЛ·И·НЕМИРОВИЧА

ДАНЧЕНКО

МХТ·1903 ГОД

78. Оригинал суперобложки. 1963

79. Суперобложка. 1963

80, 81. Передний и задний форзацы. 1963

50 ЛЕТ

СОВЕТСКОГО

ИСКУССТВА

ГРАФИКА

82. Суперобложка юбилейного издания в трех томах (живопись, скульптура, графика). 1966

83. Эскиз переплета первого тома. 1966

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ
ГАЛЕРЕЯ

STATE
TRETJAKOW
GALLERY

84. Эскиз суперобложки альбома репродукций
для издательства «Аврора». 1969

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ШРИФТА

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюяё
АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯЁ

абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщыьэюяё
АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪЫЬЭЮЯЁ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

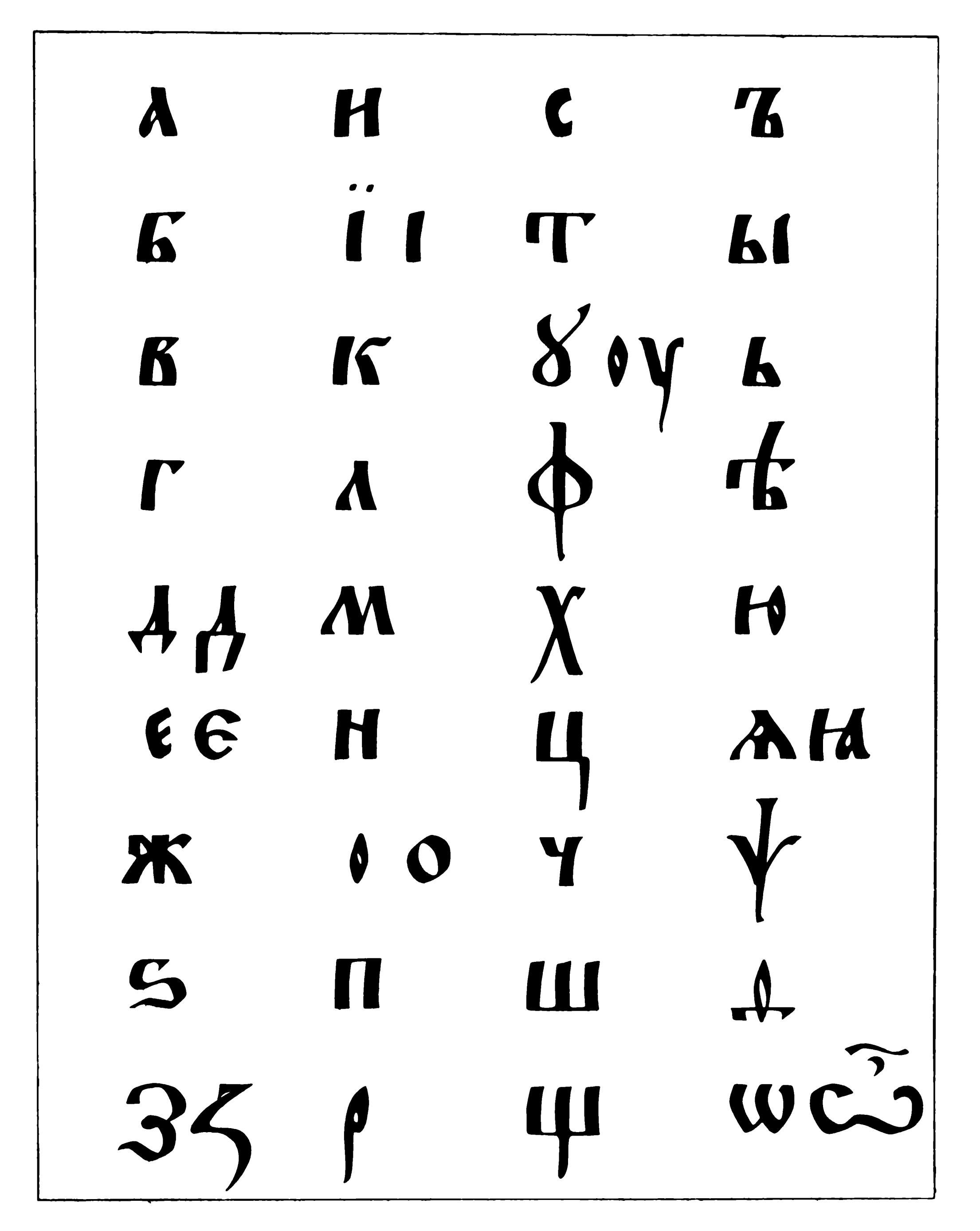
85. Строки шрифта Ак 1/1 для линотипного набора. 1965

86, 87. Славяно-русский устав XI века.

Алфавит и образец шрифта «Остромирова Евангелия» (первый почерк)

Обработка В. В. Лазурского. 1941

СЛАВꙖНОРОУССКИИ
ОУСТАВЪ ·XI· ВѢКА
ОБРАЗЕЦЪ ШРИФТА
ОСТРОМИРОВА
ЄѴАНГЕЛИꙖ
ПЕРВЪІИ
ПОЧЕР
КЪ



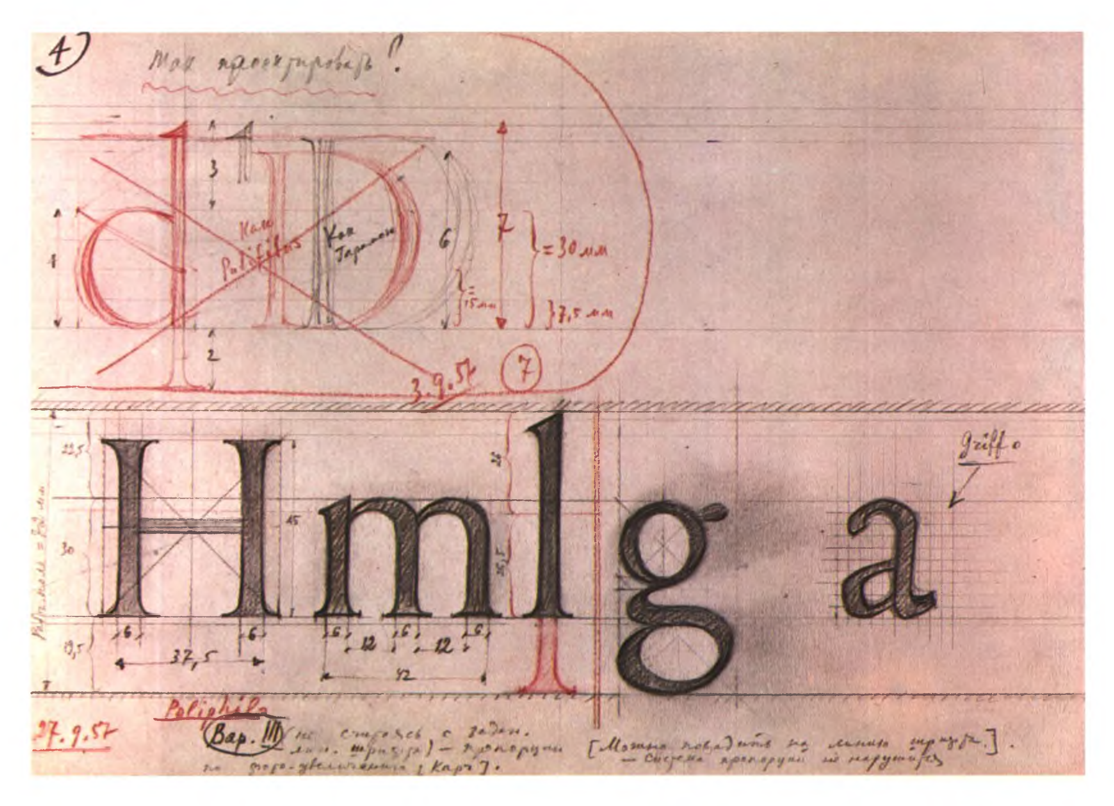
88, 89. Полуустав XVI века.
Алфавит и образец шрифта первопечатных русских книг.
Обработка В. В. Лазурского. 1946

Полоуоуставъ 16-го вѣка.

Образецъ шрифта первопечатныхъ роусскихъ книгъ

АБВГДЕ
ЖЗИКЛ
МНОПР
СТУФХ
ЦЧШЪ
ЫЭЮЯ

90. Монументальный шрифт надписи Траяновой колонны в Риме, обработанный для русского алфавита В. В. Лазурским. 1958



91. Проектирование типографского шрифта «гарнитура Лазурского» (Ак 1/1). 1957

6) Griffo (Poliphilo) Вар. II (не считаясь с заданной линией шрифта) — пропорции по сетке (глазомерно). 25.9.57

[Можно посадить на линию шрифта]

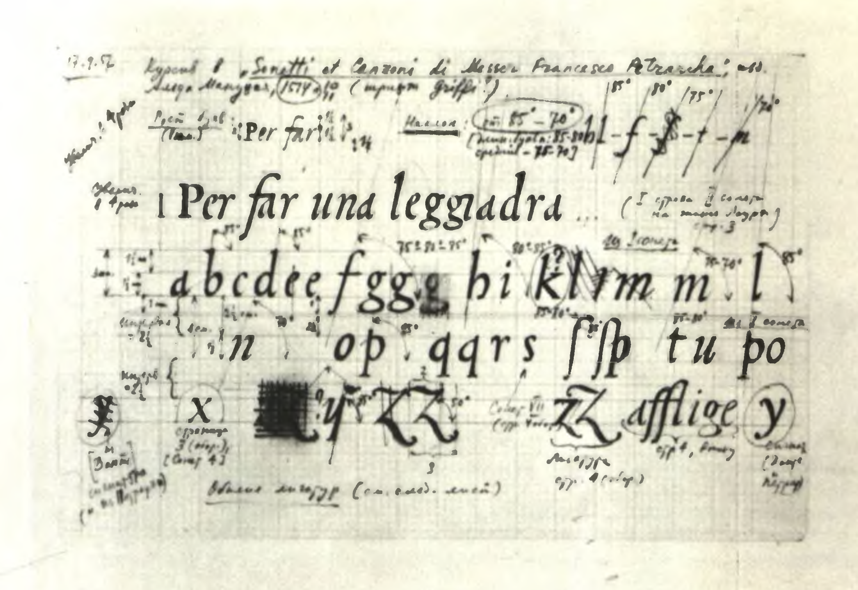
[Литеры „Poliphilo", увеличенные в 13 раз]: 13 мм = 1 мм

Масштаб: 1 = 13, 2 = 26, 3 = 39, 4 = 52, 5 = 65

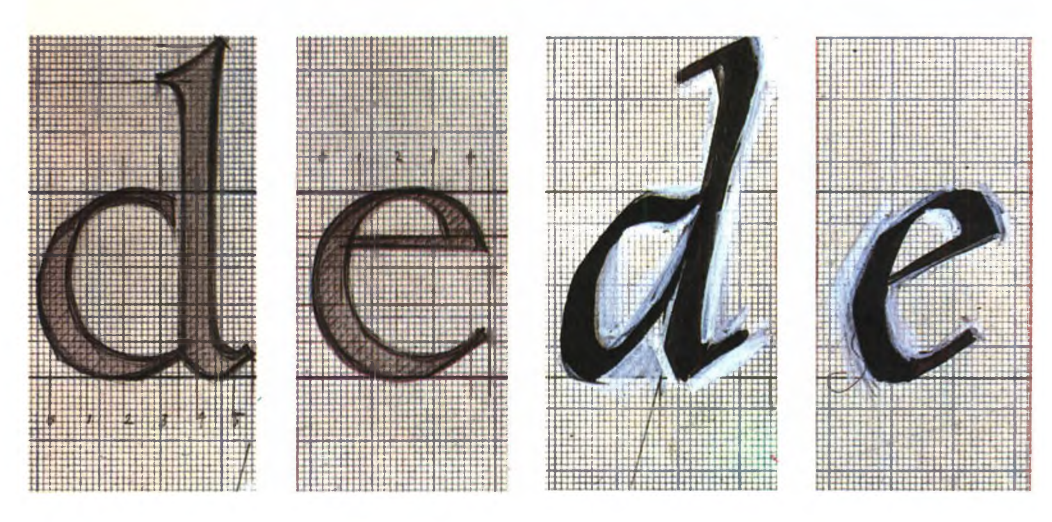
1/2 = 6,5; 1/4 = 3,25; 3/4 = 9,75; 1 1/4 = 16,25; 1 1/2 = 19,5; 1 3/4 = 22,75; 2 1/4 = 29,25; 5 3/4 = 74,75; 11 1/4 = 146,25

58) Вар. I Griffo — Garamond (по Карт) 90-91 7.9.57

(по Карт) 95



92—95. Проектирование типографского шрифта «гарнитура Лазурского» (Лк 1/1)
Изучение начертаний и пропорций букв типографских шрифтов
венецианских граверов и каллиграфов XV—XVI веков. 1957

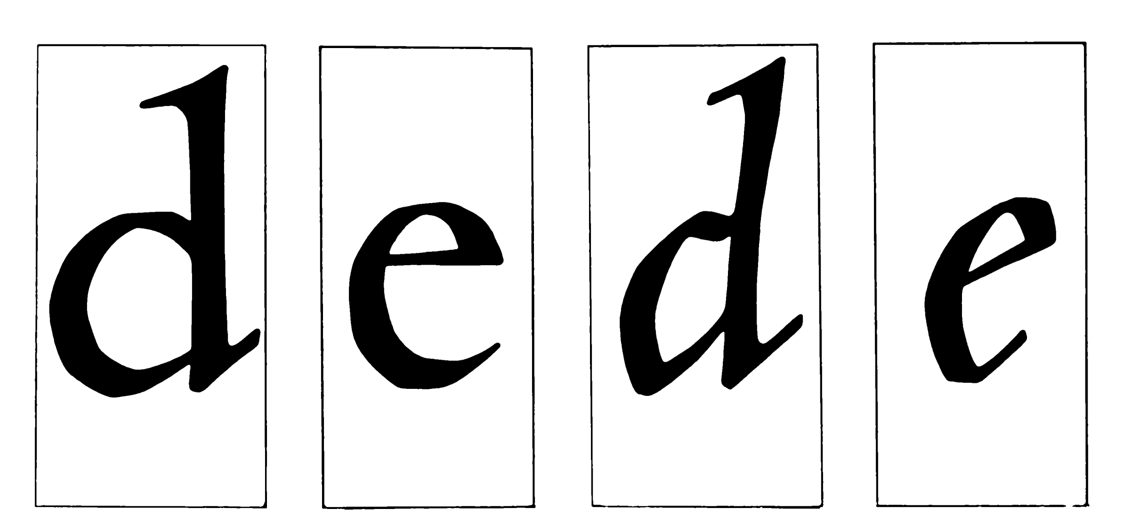


1. 2. 3. 4. 5. Hampe

6. 7. 8. 9. *Hampe*

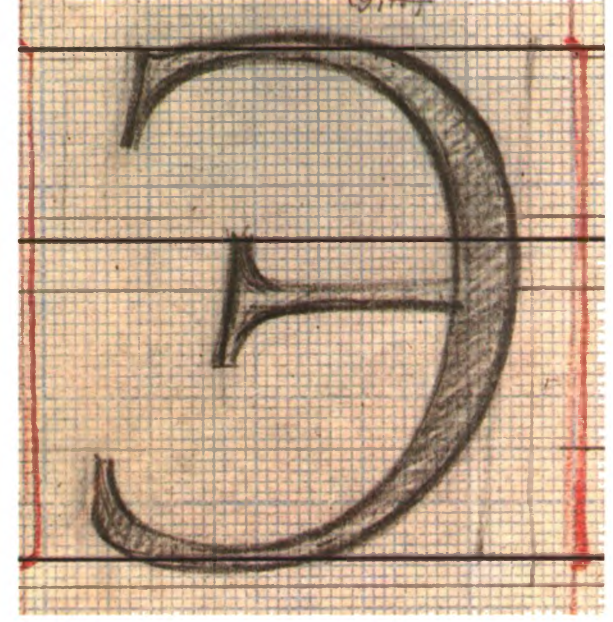
Hamde Hambeg

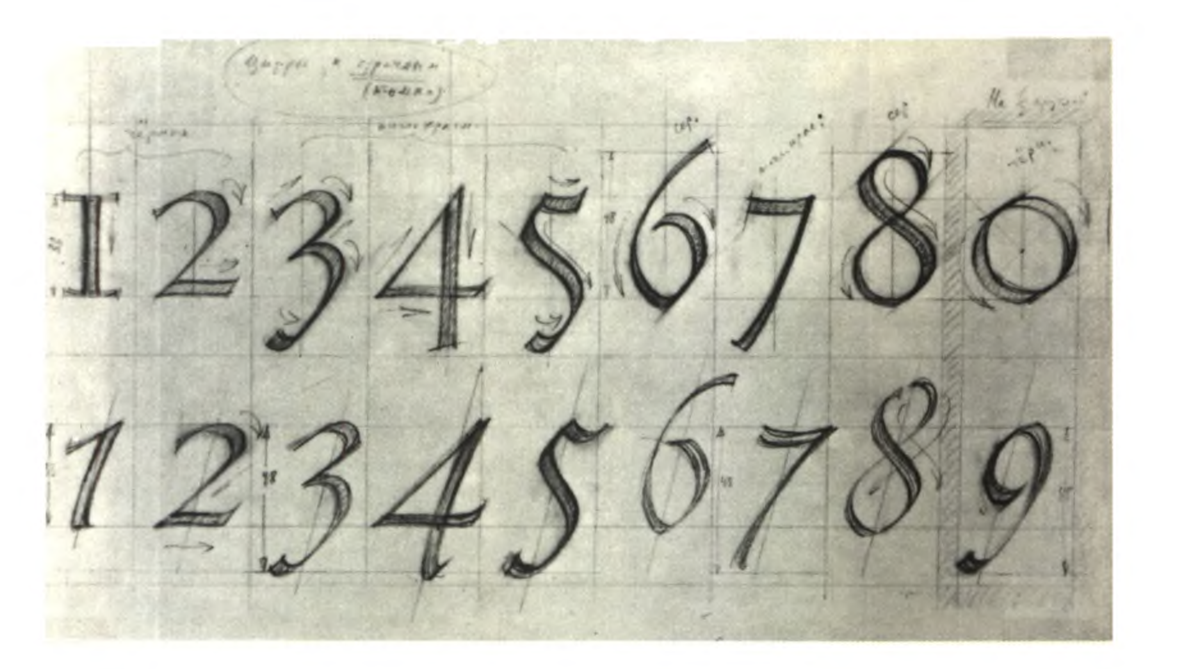
Hamde *Hambeg*



96—102. Проектирование типографского шрифта «гарнитура Лазурского» (Лк 1/1)
Работа над начертаниями отдельных букв латинского алфавита. 1957

КОТ
ФША
15
16,5


Э



103—107. Проектирование типографского шрифта «гарнитура Лазурского» (Лк 1/1)
Работа над начертаниями прописных букв русского и латинского алфавитов
и над цифрами двух начертаний. 1958—1962

АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШ
ЩЪЫЬЭЮЯЁ
абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюяё
1234567890 % 1234567890

АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШ
ЩЪЫЬЭЮЯЁ
абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюя
1234567890 % 1234567890

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
äüchstQuQUÜ
.,:;-!?—()*[]'§№„“

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
äüchstQuQUÜ
.,:;-!?—() []'§№„“

АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШ
ЩЪЫЬЭЮЯЁ
абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюяё
1234567890 % 1234567890

АБВГДЕЖЗИЙКЛМНОПРСТУФХЦЧШ
ЩЪЫЬЭЮЯЁ
абвгдежзийклмнопрстуфхцчшщъыьэюя
1234567890 % 1234567890

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
äüchßQuQUÜ
.,:;-!?—()*[]'§№„“

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
äüchßQuQUÜ
.,:;-!?—() []'§№„“

108, 109. Гарнитура Лазурского (Лк 1/1) для линотипного набора.
Синопсис. 1957—1962

Александръ Пушкинъ

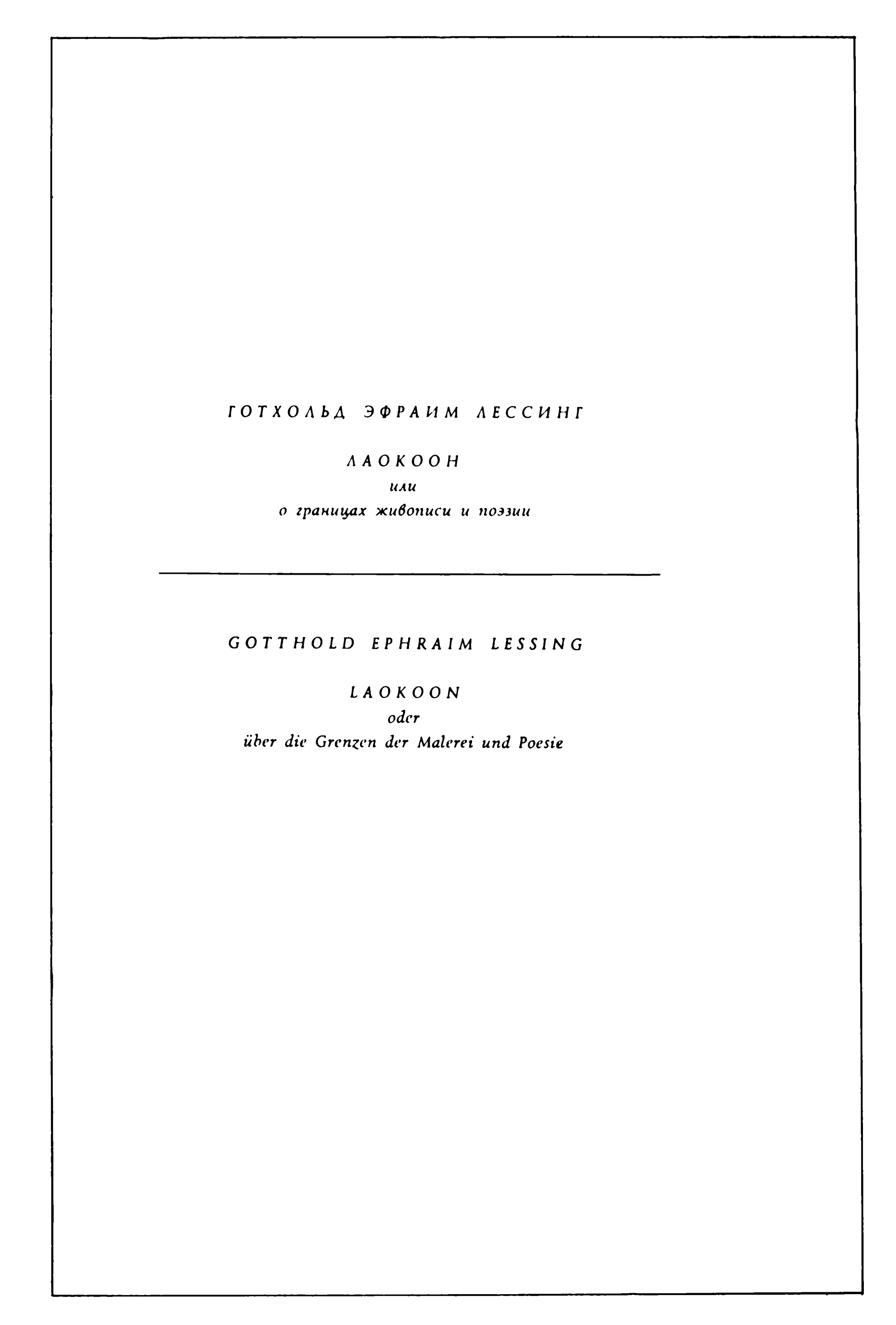
Exegi monumentum.

Я ПАМЯТНИК СЕБЕ ВОЗДВИГ НЕРУКОТВОРНЫЙ,
К НЕМУ НЕ ЗАРАСТЕТ НАРОДНАЯ ТРОПА,
ВОЗНЕССЯ ВЫШЕ ОН ГЛАВОЮ НЕПОКОРНОЙ
АЛЕКСАНДРИЙСКОГО СТОЛПА.
НЕТ, ВЕСЬ Я НЕ УМРУ-ДУША В ЗАВЕТНОЙ ЛИРЕ
МОЙ ПРАХ ПЕРЕЖИВЕТ И ТЛЕНЬЯ УБЕЖИТ-
И СЛАВЕН БУДУ Я, ДОКОЛЬ В ПОДЛУННОМ МИРЕ
ЖИВ БУДЕТ ХОТЬ ОДИН ПИИТ.
СЛУХ ОБО МНЕ ПРОЙДЕТ ПО ВСЕЙ РУСИ ВЕЛИКОЙ,
И НАЗОВЕТ МЕНЯ ВСЯК СУЩИЙ В НЕЙ ЯЗЫК,
И ГОРДЫЙ ВНУК СЛАВЯН, И ФИНН, И НЫНЕ ДИКОЙ
ТУНГУЗ, И ДРУГ СТЕПЕЙ КАЛМЫК.
И ДОЛГО БУДУ ТЕМ ЛЮБЕЗЕН Я НАРОДУ,
ЧТО ЧУВСТВА ДОБРЫЕ Я ЛИРОЙ ПРОБУЖДАЛ,
ЧТО В МОЙ ЖЕСТОКИЙ ВЕК ВОССЛАВИЛ Я СВОБОДУ
И МИЛОСТЬ К ПАДШИМ ПРИЗЫВАЛ.
ВЕЛЕНЬЮ БОЖИЮ, О МУЗА, БУДЬ ПОСЛУШНА,
ОБИДЫ НЕ СТРАШАСЬ, НЕ ТРЕБУЯ ВЕНЦА,
ХВАЛУ И КЛЕВЕТУ ПРИЕМЛИ РАВНОДУШНО,
И НЕ ОСПОРИВАЙ ГЛУПЦА.

1 8 3 6

110. Графический лист для лейпцигского конкурса
на лучшее оформление стихов национальных поэтов. 1959

111. Принципиальный эскиз разноширинных прописных знаков.
Конец 1950-х годов



ГОТХОЛЬД ЭФРАИМ ЛЕССИНГ

ЛАОКООН

или

о границах живописи и поэзии

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

LAOKOON

oder

über die Grenzen der Malerei und Poesie

112. Линотипный набор Лк 1/1 с пробных матриц.
Титульный лист. Конец 1960-х годов

ЛАОКООН
ИЛИ О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ

Фрагменты из XXI и XXII глав

Однако не потеряет ли слишком много поэзия, если мы исключим из ее области всякое изображение телесной красоты? Но кто же собирается это сделать! Если мы и хотим загородить для нее путь рабского следования по стопам родственного ей искусства, то вытекает ли из этого, что мы думаем заслонить перед ней все другие пути, на которых, напротив, изобразительное искусство должно будет ей уступать?

Тот же Гомер, который так упорно избегает всякого описания телесной красоты, который не более одного раза, и то мимоходом, напоминает, что у Елены были белые руки и прекрасные волосы, тот же поэт умеет, однако, дать нам такое высокое представление о ее красоте, которое далеко превосходит все, что могло бы сделать в этом отношении искусство. Вспомним только о том месте, где Елена появляется на совете старейшин троянского народа. Увидев ее, почтенные старцы говорят один другому:

Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят,
Истинно, вечным богиням она красотою подобна.

Что может дать более живое понятие об этой чарующей красоте, как не признание холодных старцев, что она достойна войны, которая стоила так много крови и слез.

То, чего нельзя описать по частям и в подробностях, Гомер умеет показать нам в его воздействии на нас. Изображайте нам, поэты, удовольствие, влечение, любовь и восторг, которые возбуждает в нас красота, и тем самым вы уже изобразите нам самое красоту. Кто в состоянии представить себе безобразным возлюбленного Сафо, при виде которого она, по ее собственным словам, лишилась сознания и чувств?

Зевксис написал Елену и имел смелость поставить под картиной те знаменитые строки Гомера, в которых очарованные старцы передают друг другу свои впечатления. Никогда поэзия и живопись не вступали в более равную борьбу. Не победила ни одна сторона, и лавры могли бы в одинаковой мере достаться обеим.

Подобно тому как мудрый поэт, чувствуя, что он не в силах описать красоту по частям, показал нам ее лишь в ее воздействии, точно так же не менее мудрый живописец изобразил нам только красоту и счел неудобным для своего искусства прибегать к каким-либо дополнительным средствам. Картина его состояла из одной фигуры обнаженной Елены. Ибо весьма вероятно, что именно эту картину написал он для кротонцев.

Любопытно сравнить с этим картину, которую рекомендует новейшим живописцам Кэйлюс на основании тех же строк Гомера: „Елена, закутанная в белое покрывало, появляется среди старцев, в числе которых находится также и Приам, которого легко узнать по знакам его царственного достоинства. Художник особенно должен стараться передать нам торжество красоты по жадным взорам и проявлениям восторженного удивления на ликах холодных старцев. Сцена происходит у одних из ворот города; в глубине картины может быть или чистое небо, или высокие городские строения; первое было бы смелее, но и то и другое одинаково уместно“.

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schöncheiten so geflissentlich enthölt, von dem wir kaum einmal Im Vorbeigehen erfahrer, das Helena weisse Arme und schönes Haar gehabt, eben der Dichter weiss demohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten imstande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Altesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den andern:

Tadelt mit nichten die Troer und hellumschienten achaier,
Dass sie um solch ein weib so lang schon leiden erdulden,
Unaussprechlich gleicht sie fürwhar einer göttin von ansehn.

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewahren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Tranen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestand teilen beschreiben konnte, lasst er uns in seiner Wirkung erkennen.

113. Линотипный набор Ак 1/1 с пробных матриц.
Текстовой разворот. Конец 1960-х годов

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

И думал он:
Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,'
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам
И запируем на просторе.

Прошло сто лет, и юный град,
Полнощных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво;
Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,

Immerso in un grande pensiero, sulla riva
delle deserte onde egli sostava,
e il suo sguardo spaziava nel lontano;
davanti a lui, ampio scorreva
il fiume, su cui misera arrancava
barchetta solitaria e sulle sponde
melmose, nereggiavano capanne
sparse qua e là, rifugio miserando
del Finnico; e la vergine foresta,
ignota ai raggi del velato sole,
tutt'intorno stormiva.

Egli pensava:
Di qui minacceremo lo Svedese
e qui sarà fondata la città
per dispetto al vicino tracotante.
Qui siamo destinati da natura
a aprire una finestra sull'Europa,'
davanti al mare star con piede saldo.
E per onde da lor non mai solcate,
verranno a visitarci le bandiere
d'ogni paese,
e faremo banchetti in grande stile.

E in cent'anni, la giovane città,
delle regioni nordiche splendore
e meraviglia,
da boschi tetri e fango di paludi,
sorse altera, fastosa;

13

114. Типографские шрифты Пушкин (В. Лазурского)
и Данте (Дж. Мардерштейга) для ручного набора.
Разворот веронской билингвы «Медный всадник» А. С. Пушкина. 1968

Il testo originale del «Cavaliere di Bronzo» è tratto dall'edizione russa illustrata che è stata pubblicata dalla casa editrice Художественная литература, Mosca-Leningrado, nel 1964. È composto nel carattere cirillico disegnato da Wadim Lazursky e inciso in questo corpo da Ruggero Olivieri. La versione italiana dovuta a Nerina Martini Bernardi è composta nel carattere Dante di Giovanni Mardersteig. Sono stati impressi col torchio a mano su carta a tino di Pescia 165 esemplari.

OFFICINA BODONI · VERONA

GENNAIO MCMLXVIII

В Лазурский G Mardersteig

ESEMPLARE STAMPATO

PER

Gallina Lazursky

115. Колофон веронской билингвы «Медный всадник» с автографами проектировщиков шрифтов Пушкин и Данте. 1968

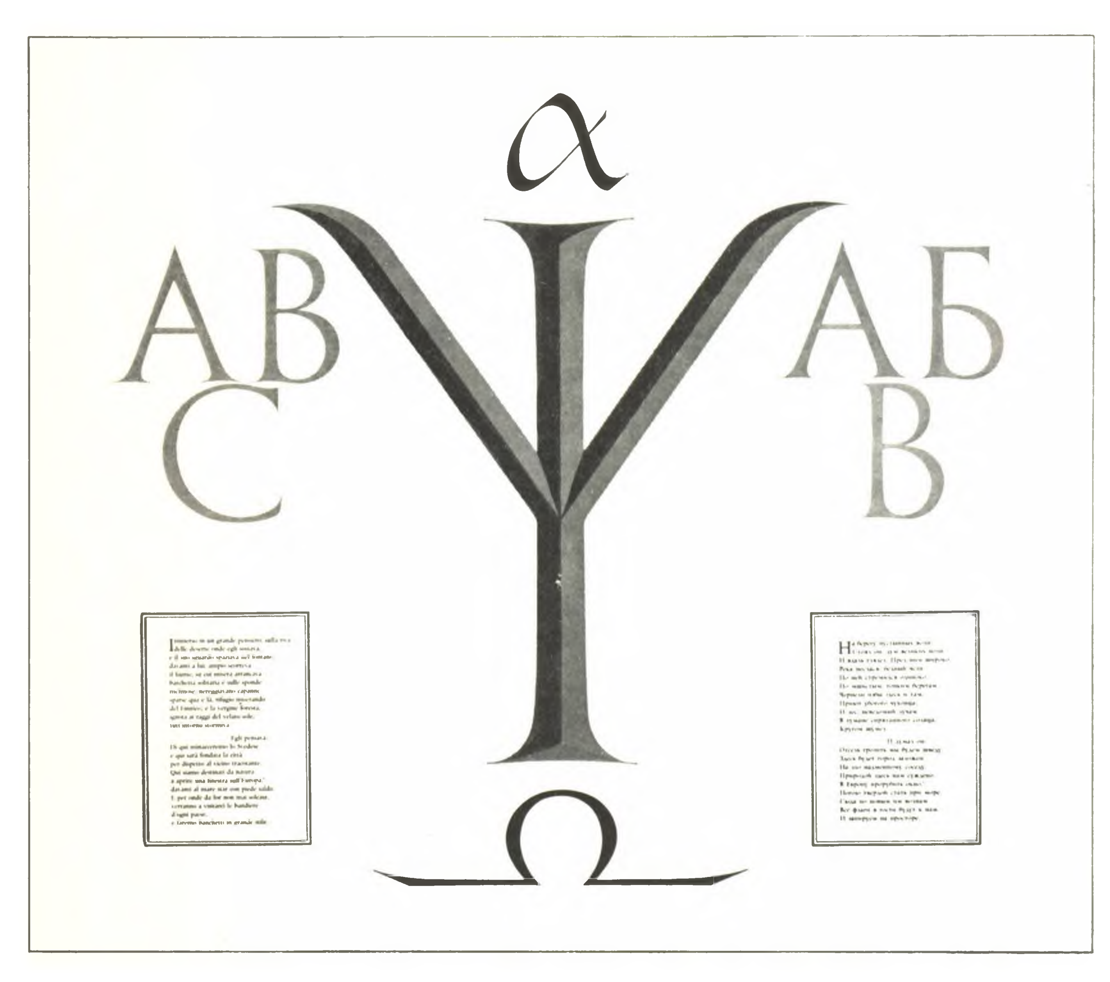
В ДЕПАРТАМЕНТЕ... НО ЛУЧШЕ НЕ НАЗЫВАТЬ, в каком департаменте. Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий. Теперь уже всякий частный человек считает в лице своем оскорбленным все общество. Говорят, весьма недавно поступила просьба от одного капитан-исправника, не помню какого-то города, в которой он излагает ясно, что гибнут государственные постановления и что священное имя его произносится решительно всуе. А в доказательство приложил к просьбе преогромнейший том какого-то романтического сочинения, где чрез каждые десять страниц является капитан-испаравник, местами даже совершенно в пьяном

NEL dipartimento... ma è meglio non dire quale. Non c'è niente di più irritante di ogni genere di dipartimenti, reggimenti, cancellerie e, in una parola, di ogni genere di cariche ufficiali: ora, ogni galantuomo considera oltraggiata nella sua persona tutta la società.

Dicono che poco fa è giunta la domanda di un certo capitano di polizia distrettuale non ricordo di quale città, nella quale egli dichiara che le istituzioni statali vanno in rovina e il loro sacro nome viene pronunciato addirittura invano. E per dimostrarlo egli acclude un grossissimo volume di un romanzo dove ogni dieci pagine appare il tipo di un capitano di polizia distrettuale talvolta in stato di completa ubriachezza. Così, a scanso di guai, è meglio chia-

9

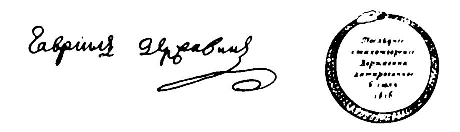
116. Начальная страница из веронской билингвы «Шинель» Н. В. Гоголя. Прозаический набор шрифтами Пушкин и Данте. 1975.



117. Шрифтовая композиция для Четвертой выставки шрифта и орнамента московских художников книги. 1978

118. «Рождение типографского шрифта».
Шрифтовая композиция для Третьей выставки шрифта и орнамента московских художников книги. 1973

РЕКА ВРЕМЕН В СВОЕМ СТРЕМЛЕНЬИ
УНОСИТ ВСЕ ДЕЛА ЛЮДЕЙ
И ТОПИТ В ПРОПАСТИ ЗАБВЕНЬЯ
НАРОДЫ ЦАРСТВА И ЦАРЕЙ
А ЕСЛИ ЧТО И ОСТАЕТСЯ
ЧРЕЗ ЗВУКИ ЛИРЫ И ТРУБЫ
ТО ВЕЧНОСТИ ЖЕРЛОМ ПОЖРЕТСЯ
И ОБЩЕЙ НЕ УЙДЕТ СУДЬБЫ



119. Графический лист для Четвертой выставки шрифта и орнамента московских художников книги. 1978

КНИГИ

70-е / 80-е

ГОДЫ

120. Суперобложка. 1965

МИР ИСКУССТВА
LE MONDE ARTISTE

121. Эскиз суперобложки книги В. Н. Петрова «Мир искусства». 1970

›МИР ИСКУССТВА‹

ажное место в русской художественной культуре принадлежит объединению, получившему название „Мир искусства“ — по имени издаваемого им журнала. „Мир искусства“ — это целое художественное направление, активно действовавшее на протяжении первых двух десятилетий XX века.

Знаменательно, что, в отличие от большинства сообществ художников, круг интересов „Мира искусства“, особенно его крупнейших представителей, был необычайно широк и разносторонен. Помимо станковой живописи и графики, где они часто обращались к портрету и исторической тематике, деятели „Мира искусства“ много работали в театре, утвердив важную роль художника в постановке спектакля. Им принадлежат несомненные достижения в искусстве создания книги, именно они ратовали за органическое единство издания текста и иллюстраций. „Мирискусники“ занимались проектами оформления современных им интерьеров, а также нередко выступали в печати по различным вопросам искусства.

В своей совокупности деятельность „Мира искусства“ была большим культурным явлением, оказавшим влияние на смежные области искусства, и это заставляет отнестись ко всему направлению с пристальным вниманием. Многообразное и обширное наследие, оставленное мастерами „Мира искусства“, позволяет определить место и выяснить значение этого объединения в русской художественной жизни.

Целью предлагаемой вниманию читателей работы является расширение представлений об эволюции творческой деятельности „Мира искусства“. Автор, однако, не стремится здесь к абсолютной полноте охвата материала и ограничивает рассмотрение творчества художников-„мирискусников“ главным периодом, наиболее показательным для характеристики всего объединения. Анализ развития „Мира искусства“ строится на примере деятельности главнейших представителей — „основоположников“ этого художественного течения: Бенуа, Сомова, Бакста, Лансере, Добужинского. О других художниках, входивших в „Мир искусства“ или примыкавших к нему, говорится лишь при рассмотрении некоторых проблем темы.

122. Футляр книги Н. Лапшиной «Мир искусства». Задняя сторонка. 1974

123. Суперобложка. 1976

В. С. ТУРЧИН

ЭПОХА РОМАНТИЗМА В РОССИИ

ИСКУССТВО

124. Эскизный вариант титульного листа. 1976

Левитан

А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ • ЛЕВИТАН • ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Levitan

A. A. FEDOROV-DAWIDOV • LEVITAN • HIS LIFE AND HIS WORK

Lévitan

A. A. FEDOROV-DAVIDOV • LÉVITAN • LA VIE ET L'ŒUVRE

Lewitan

A. A. FEDOROW-DAWIDOW • LEWITAN • SEIN LEBEN UND WERK

125. Оформление серии монографий о выдающихся русских художниках (проект 1973 года)
Футляр книги «Левитан»

Серов

ИГОРЬ ГРАБАРЬ • СЕРОВ • ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Serov

IGOR GRABAR • SEROV • HIS LIFE AND HIS WORK

Sérov

IGOR GRABAR • SÉROV • LA VIE ET L'ŒUVRE

Serow

IGOR GRABAR • SEROW • SEIN LEBEN UND WERK

126. Оформление серии монографий о выдающихся русских художниках (проект 1973 года)
Футляр книги «Серов»

А. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

ИСААК ИЛЬИЧ

Левитан

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

1860–1900

МОСКВА «ИСКУССТВО»

MCMLXXVI

127. Оформление серии монографий.
Титульный лист.

ИГОРЬ ГРАБАРЬ

ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ

Серов

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

1865–1911

МОСКВА «ИСКУССТВО»

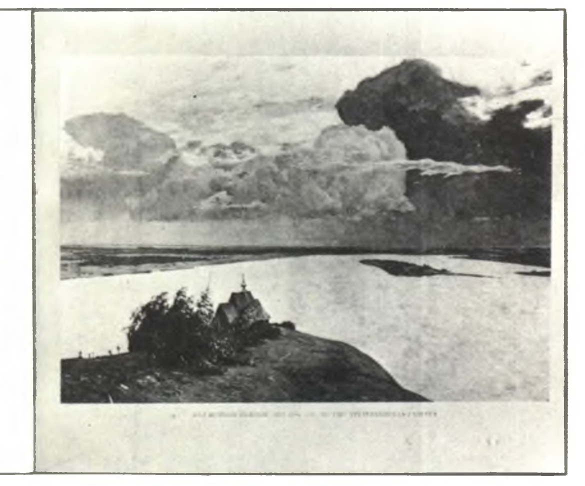
MCMLXXX

128. Оформление серии монографий
Титульный лист.

Этому характеру зрелища и соответствовало построение картины на больших обобщенных массах, что усиливало архитектоничность композиции, умерявшую ее динамичность. В картине «Над вечным покоем» Левитан сумел достигнуть того соответствия приемов живописи монументальности замысла, которое ему не удалось в картине «У омута». Оставаясь, как и эта последняя, станковым произведением, картина «Над вечным покоем» обладает существенными декоративно-монументальными чертами. Они сказываются в обобщении масс, в больших цветовых поверхностях. Левитан использует здесь те монументально-декоративные поиски, которые развивались в русском искусстве в это время.

Если, работая над картиной «У омута», Левитан сделал пейзаж более сумрачным, чем в эскизе, и утемнил его красочную гамму, то в работе над картиной «Над вечным покоем» он, наоборот, высветлил и обогатил ее. Эскиз написан в довольно однообразной темной гамме. Зелень берега почти черная, церковка — темно-серая, вода — свинцовая; свинцовые темные тона господствуют и на небе, хотя здесь уже появляются и желтые тона заката и розоватые в облачке. Эта мрачная красочная гамма очень выразительна. Но она выражает только одно переживание, только одно «настроение» мрачной зловещности. Эскиз цельнее и собраннее по цвету, написан более энергично, чем картина, но последняя богаче в цветовом отношении. И это богатство красок способствует большей широте, сложности и многоплановости ее содержания. Его нельзя уже, как в эскизе, свести к одному какому-то чувству, к одной эмоциональной ноте или мысли. Напротив, это целая симфония переживаний и — соответственно ей — разнообразия цветов и их оттенков. Они особенно тонко нюансированы на небе, где мрачная, тяжелая свинцовость неба у горизонта, сплошь затянутого тучей, отлична от также свинцовых, но других, то более светлых, то более темных, оттенков облаков над ней. А как сложны переходы желтых и розоватых тонов в просветах закатного неба и в окраске прорезающего клубящиеся тучи острого зигзагообразного облака. Также различен цвет зелени на мысу, на островке и в полоске дальнего берега. Левитан применяет прием своеобразного «протекания цвета», уже хорошо знакомый нам по «Владимирке» с ее внедрением коричневых тонов в зелень полей. Так, на темной траве мыса мы видим спереди желтоватые тона, которые связываются с цветом крыши церковки и затем с желтыми

176



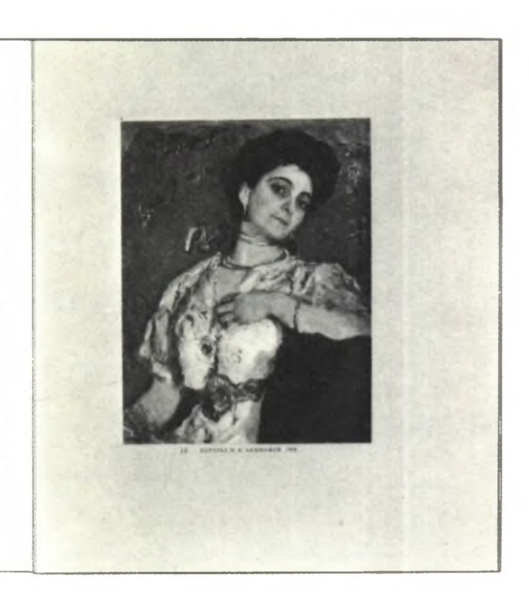
чалось писателями и живописцами как «высокий стиль». Природа природой, от природы не уйдешь, но ее можно видеть и трактовать по-разному — более мелочно, буднично, жанрово и более обобщенно, просто, преследуя большую форму, большой характер и большой цвет. Серову стало казаться, что в его портретах слишком много бытовизма, граничащего с натурализмом, особенно ему ненавистным. «Надо искать потерянного «большого стиля», но не подражая старому, отжившему, а создавая свой собственный, новый, живой». С этим настроением он выискивает и модели, соответствующие поставленному им себе заданию. Пусть первый опыт не так удался, как ему хотелось, надо было искать дальше, и в поисках женской модели для такого портрета Серов остановил свое внимание на Г. Л. Гиршман.

Одна из красивейших женщин тогдашней Москвы, она казалась ему созданной для портрета искомого им «большого стиля». Серов пишет с нее в последние пять лет жизни целых пять портретов, не считая подсобных рисунков. Раньше других, в том же 1906 году, в котором он потерпел фиаско с портретом Карзинкиной, был сделан акварельный портрет, писавшийся всю зиму 1906/07 года. Он взят почти в рост, на диване, отсутствуют только ноги. Дольше всего искал Серов красивых линий фигуры, положив правую руку на подушку, левую на грудь. Когда была найдена почти единая непрерывная линия, идущая от локтя правой руки до нижнего конца юбки, он слегка прошелся по рисунку акварелью, несколько гуще покрыв ею лицо.

Сеансы, брошенные весной 1907 года, возобновились осенью этого года, когда Серов перевел контур портрета на другой картон, с тем чтобы, отказавшись от прошлогодней акварели, начать новый портрет. Переведенный контур не остался целиком в прежнем виде: в процессе новой работы он сильно видоизменился, были найдены еще более музыкальные линии и дана вся фигура вместе с ногами. В свое время некоторые находили в этом рисунке излишнюю изломанность, роднившую его будто бы с пресловутыми пошлыми офортами модного парижского художника Helleu, но такое обидное для Серова сравнение не выдерживает критики: в этом великолепно почувствованном движении легкой, стройной фигуры и в ритмическом беге линий есть подлинная красота, а не одна лишь красивость.

К тому же времени относится и третий, поясной вариант портрета, взятого в фас и исполненного скупыми средствами угля и мела.

216



129. Оформление серии монографий.
Развороты с иллюстрациями из книги «Левитан»

СТРОЕНИЯ У ВОДЫ НА ОКРАИНЕ ДЕРЕВУШКИ В РОЩЕ ПЕЙЗАЖ ДЕРЕВО 1890-е ГОДЫ РИСУНОК

О том, что пейзаж «Над вечным покоем» представляет собой в основе натурный вид озера Удомля, свидетельствовал в своих воспоминаниях и В. К. Бялыницкий-Бируля, имение которого «Чайка» было расположено поблизости. По его словам, на первом плане изображен мыс того овального острова, с которого Левитан «увлекался большим пространством воды» и с которого «после бурного грозового дня увидел над водой Удомли те громоздящиеся в небе темные облака, которые звучат так своеобразно, полным напряжения аккордом в его картине». Но в отличие от Кувшинниковой он утверждает, что пейзаж был «дополнен наблюденным на Островенском озере мотивом церкви и кладбища». Если это так, то мера изменения натурного вида, степень «сочиненности» пейзажа озера Удомля,

168

какими он предстает перед нами в картине, была значительно большей. Ответить на этот вопрос помогают два карандашных наброска, именуемых «Перед грозой» (Гос. Третьяковская галерея), в которых уже заложена композиция картины и в которых на берегу видна церковь.

Вдова художника Е. А. Бялыницкая-Бируля узнает в этих рисунках пейзаж Островенского озера с церковью Троицы на берегу и полагает, что в работе над картиной Левитан разрабатывал захвативший его еще там мотив. Таким образом, картина «Над вечным покоем» – это перенесение мотива, увиденного на одном озере, на изображение другого, сходного.

Прав Бялыницкий-Бируля, утверждая, что «картина «Над вечным покоем» далась Левитану не благодаря тому или другому этюду. Она писалась не с этюда, и, уж конечно, это не увеличенный этюд». Действительно, представляя собой переработку видового изображения озера Удомля, картина не воспринимается как вид. Не изображение местности, не вид озера и расстилающихся за ним далей, а общий символического характера образ природы привлекает в ней зрителя. Картина «Над вечным покоем» кажется, в конце концов, гораздо более сочиненным пейзажем, чем это есть на самом деле.

Но если нам трудно точно и последовательно изложить всю творческую историю картины «Над вечным покоем», то сохранившиеся рисунки, натурные этюды озера и облаков и, наконец, масляный эскиз позволяют с достаточной определенностью выявить логику работы над ней, понять, как складывался ее образ природы, ее «философское» содержание.

Начнем с двух одновременно сделанных на одном листе набросочных рисунков. В них уже выступает основа композиции картины. В первом рисунке внимание художника равномерно занимают все части пейзажа: косогор с церковью и кладбищенской рощей около нее, озеро с овальным островком вдали и с замыкающими его берегами, небо с надвигающимися грозовыми тучами. Во втором рисунке косогор как бы опускается, становится меньше, зато при более высоком горизонте расширяется и увеличивается пространство озера и неба. Островок более точно обозначается, за ним видна полоса воды, отделяющая его от дальнего берега.

Сравнение этих двух рисунков наводит на мысль, что Левитана все более захватывало переживание именно надвигающейся грозы. Можно условно говорить, что из наброска пейзажа во

169

притом при полном стилевом расхождении. Каково это расхождение и в чем заключается специфика серовской трактовки крестьянской темы?

В том самом, что отличает серовские портреты от портретов других художников,—в их глубинности. Как там волнует и трогает Серова не одна внешняя пластическая красота, а прежде всего внутренний смысл, так и в темах из крестьянской жизни он ставит перед собой задачу высмотреть, угадать и выразить сокровенный смысл явления. Каждая из этих его картин ясно и определенно выражает именно серовское отношение к русской дореволюционной деревне, отличное как от толстовского, так и от чеховского. Согретые чувством

ЛОШАДЬ НА ПАСТБИЩЕ 1897 КАРАНДАШ

198

особенной, трогательной нежности к мужику, его быту, думам, чувствам, картины крестьянского Серова четко отражают его целостное мироощущение, ибо он не только изображает, но и делится со зрителем своими мыслями о данном явлении, заставляя и его подняться до них. Смысл такого нового подхода к стародавней теме и его преодоление с трудом поддается словесному определению и лучше всего может быть уяснен на самих произведениях.

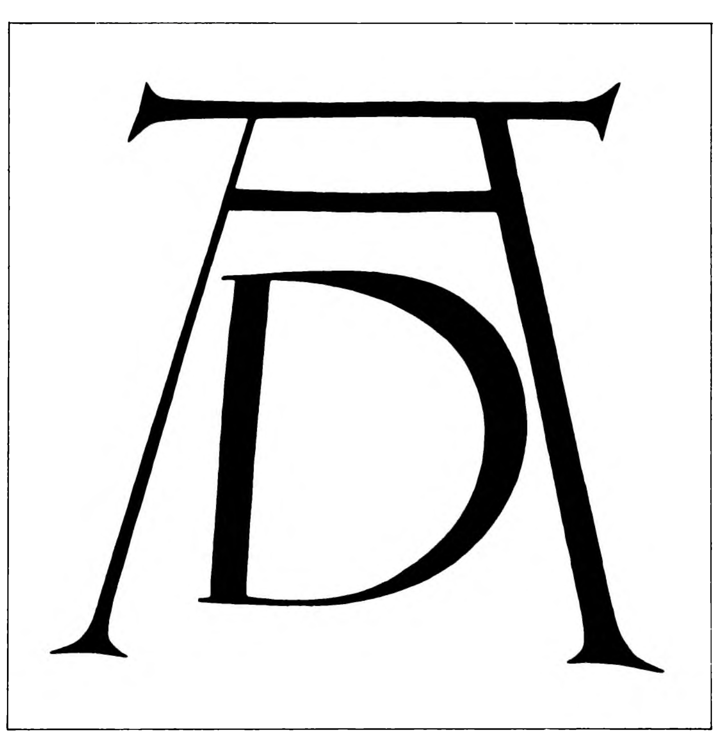
Большинством их Серов, как известно, был весьма мало удовлетворен, но некоторые он все же ценил, защищая их, даже не без раздражения, когда они брались кем-нибудь под сомнение. Так, он очень ценил свою небольшую картину «Баба в телеге», написанную летом 1896 года. Мне было не совсем понятно, что именно он особенно ценил в ней, поэтому я пытался выяснить отношение к ней Серова. Это мне удалось путем нескольких бесед, которым я намеренно придавал характер случайных.

Вдоль речки, по мало наезженной дороге, едет в телеге баба. Это далеко не простой этюд берега, воды, леса за ней и телеги с лошадью, потому что лошадь движется, колеса вертятся. Почти непонятно, как художник добился, что они вертятся, но факт тот, что колеса находятся в движении, притом без помощи трюка смазанных контуров, облегчающих впечатление движения. На передке телеги сидит, понуро наклонившись туловищем вперед, баба. Все средства выражения здесь предельно лаконичны, все проще простого, никаких замысловатых приемов, рассчитанных на повышение силы воздействия, а картина—впечатляюща. Передана не одна внешность видимого, а нечто большее: зритель по воле автора с чувством умиления следит за движущейся телегой, за унылой спиной бабы, думающей свою бабью тяжелую думу.

Вот это и есть то «нечто», что отличает этюд от картины, копирование природы от раскрытия ее души. Но это относится лишь к содержанию серовской картины, стилевое отличие от предшественников и современников Серова еще более велико. Более, чем когда-либо, он думает сейчас о простоте выражения. Если он находит необходимой такую простоту в портрете, то сколь же она должна быть обязательной для картины из простого деревенского быта. И Серов упорно ищет ее, отбрасывая все лишнее, сохраняя только основное, определяющее и раскрывающее тему.

199

130. Оформление серии монографий.
Развороты с иллюстрациями из книги «Серов»



131, 132. Оформление факсимильного издания «Альбрехт Дюрер о шрифте». Футляр, две обложки и монограмма Альбрехта Дюрера. 1979

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР

О ШРИФТЕ

ОТРЫВОК

ИЗ ТРЕТЬЕЙ КНИГИ ТРАКТАТА

«НАСТАВЛЕНИЕ К ИЗМЕРЕНИЮ

ЦИРКУЛЕМ И ЛИНЕЙКОЙ

ЛИНИЙ, ПЛОСКОСТЕЙ

И ОБЪЕМНЫХ ТЕЛ,

СОСТАВЛЕННОЕ АЛЬБРЕХТОМ ДЮРЕРОМ

И НАПЕЧАТАННОЕ,

С ОТНОСЯЩИМИСЯ СЮДА РИСУНКАМИ,

НА ПОЛЬЗУ

ВСЕМ ЛЮБИТЕЛЯМ ИСКУССТВА

В 1525 ГОДУ»

МОСКВА КНИГА MDCCCCLXXXI

Готический собор

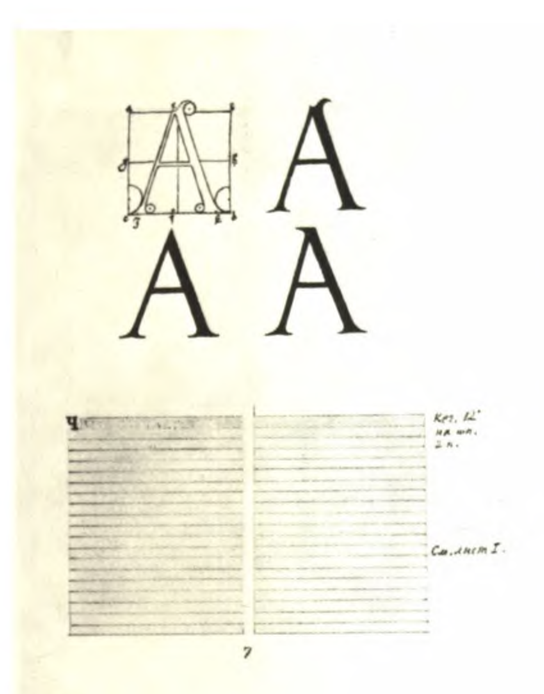
Надпись готического стиля

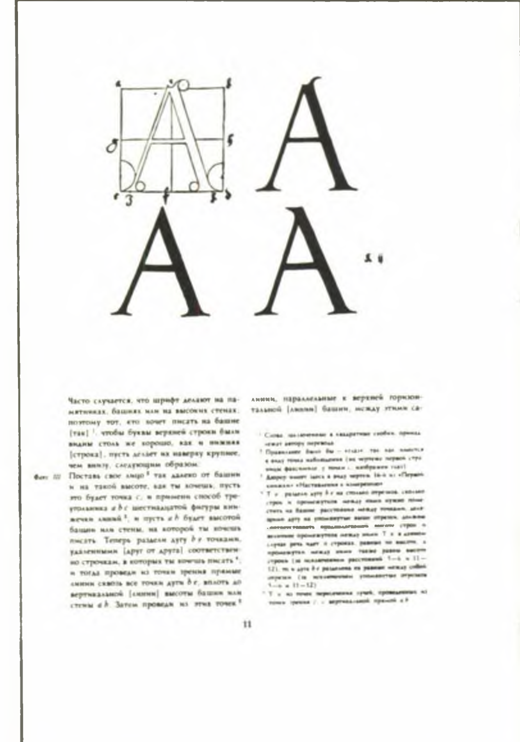
40

Фигуры портала готического собора

41

133, 134. Оформление факсимильного издания «Альбрехт Дюрер о шрифте» Титульный разворот и текстовой разворот с иллюстрациями. 1979

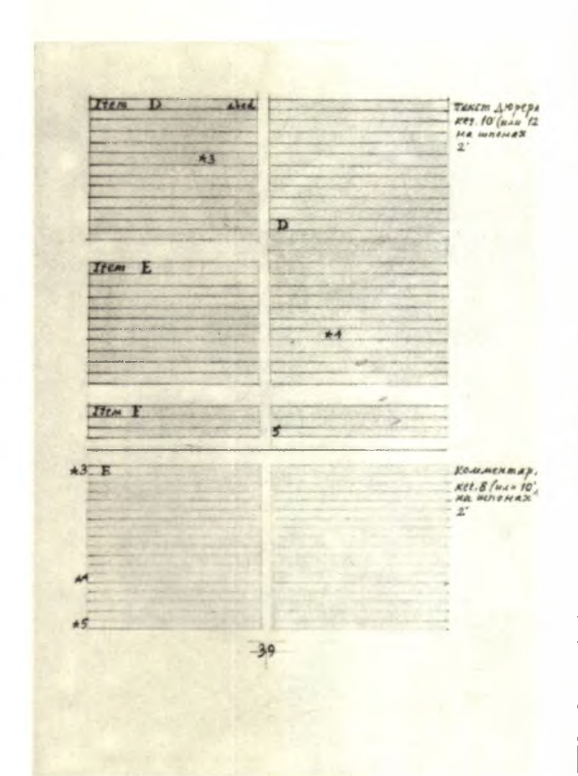




Часто случается, что шрифт делают на памятниках, башнях или на высоких стенах; поэтому тот, кто хочет писать на башне [так] [1], чтобы буквы верхней строки были видны столь же хорошо, как и нижняя [строка], пусть делает их наверху крупнее, чем внизу, следующим образом.

Поставь свое лицо [3] так далеко от башни и на такой высоте, как ты хочешь, пусть это будет точка *c*, и примени способ треугольника *a b c* шестнадцатой фигуры книжечки линий [3], и пусть *a b* будет высотой башни или стены, на которой ты хочешь писать. Теперь раздели дугу *b c* точками, удаленными [друг от друга] соответственно строчкам, в которых ты хочешь писать [4], и тогда проведи из точки зрения прямые линии сквозь все точки дуги *b c*, вплоть до вертикальной [линии] высоты башни или стены *a b*. Затем проведи из этих точек [5] линии, параллельные к верхней горизонтальной [линии] башни, между этими са-

11



[расположен так] низко, как следующий, [т. е. соседний], угол позади передней черты.

Затем делай двойные w, как обыкновенное, однако приставь к нему спереди еще одну черту [буквы] *i*.

b делай, как другое, [т. е. второе], обыкновенное v, но пропусти [не делай] наклонный квадрат передней черты и поставь еще три других вертикальных квадрата на три нижние, но седьмой, верхний, срежь по диагонали спереди [43].

z делай из *i*: привесь к нему наверху, позади [основного штриха] равный [предыдущим] наклонный квадрат и внизу сделай у переднего [нижнего] наклонного квадрата острие, и посредине проведи широкий поперечный штрих через вертикальную черту таким образом, чтобы спереди и сзади он был обрезан диагонально, передний нижний угол [поперечного штриха] пусть ... на расстоянии, равном] половине ширины вертикальной черты, и пусть он [поперечный штрих] наверху касается [вертикальной] черты [своим верхним углом], но позади пусть он [поперечный штрих] идет вверху наружу [до точки, расположенной] на [том же] расстоянии [от вертикального штриха буквы, как и] нижний угол верхнего заднего наклонного квадрата, и обрежь его [линией], параллельной к передней наклонной линии.

c делай тоже из *i*, однако отбрось верхний наклонный квадрат и продли боковые линии вверх, вплоть до высоты буквы, и обрежь передний угол ... диагонально. Затем веди наверху горизонтальную широкую черту так далеко назад, [чтобы ее конец отстоял от вертикального штриха] на ширину черты [буквы], и обрежь ее диагонально под серединой верхнего выступа.

Вертикальную черту для *e* делай так же, как *c*, однако проведи сверху вниз назад широкую черту, под прямым углом к передней диагонали, [равную по] длине квадрату с одной третью, и сделай ... наклонную черточку от [ее] нижнего угла к вертикальной черте.

t делай той же формы, [что и] *c*, однако, ... диагональ, [которой оно срезано] наверху впереди, благодаря чему *t* получает наверху острие и внизу, перед широкой [вертикальной] чертой, такое же [острие], как наверху, поэтому *t* становится наверху стройнее, чем *c* и не кажется таким изогнутым.

l делай внизу, как *i*, но шесть квадратов должны стоять друг на друге, и седьмой

27

135—139. Оформление факсимильного издания «Альбрехт Дюрер о шрифте»
Страница эскизного проекта (1979) и книги (1981)

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ *

На фронтисписе фотография В. В. Лазурского: на персональной выставке работ в связи с 70-летием.

1. За мольбертом. 1925.
2. Родители. В. Ф. Лазурский и Н. М. Богомолец-Лазурская. 1908.
3. Младший брат — доктор сельскохозяйственных наук А. В. Лазурский. 1970-е годы.
4. Мастерская Павла Волокидина. 1928.
5. Студент ИЗО. 1927.
6. «Ночная фиалка». Эскиз обложки к поэме А. Блока. 1928.
7. Эскиз обложки. Конец 1920-х годов.
8. Михаил Чехов в роли Гамлета. Карандашные наброски. 1928.
9. Натурщица. Набросок. Конец 1920-х годов.

10, 11. Наброски рук. 1929.

12. Коллектив художественного чтения при Доме ученых. Одесса. 1929.
13. Эскиз плаката «Симпликатор Курну». Конец 1920-х годов.
14. Помкомвзвода. ОКДВА. 1933.

15, 16. Силуэты к титрам фильма Л. Кулешова «Великий утешитель». 1933.

17. Этикетка «Хирургические инструменты». 1935.
18. Сергей Дмитриевич Игумнов. 1941.

19, 20. «Ветка сосны». Рисунки с натуры. Конец 1930-х годов.

21. Плакат «Техноэкспорт». 1941.
22. Гвардии старший лейтенант. 1945.
23. На выставке «Боевой путь 11-й гвардейской армии». Кенигсберг. 1946.
24. Возвращение к мирной жизни. 1947.
25. Жена Галина Лазурская с сыном. 1954.
26. Н. М. Лазурская. Конец 1940-х годов.
27. Мастерская промышленной графики. 1962.
28. Каптерева Т. П. Веласкес и испанский портрет XVII века. М.: Искусство, 1956. Инициалы для книги.
29. Эскиз надписи на суперобложку. 1964.
30. На Третьей выставке шрифта и орнамента московских художников книги. 1973.
31. На выставке эстонских художников шрифта в Таллине. 1970.
32. Над отпечатанными листами «Медного всадника». Верона. 1968.
33. Джованни Мардерштейг (1892—1977).
34. Лекция о книжном искусстве. 1972.
35. Выставка «Красивейшие книги со всего света». Экспозиция книжного искусства СССР и работ В. В. Лазурского— лауреата Гутенберговской премии города Лейпцига 1975 года.
36. С Альбертом Капром на выставке «Красивейшие книги со всего света». Лейпциг. 1975.
37. Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси XI—XVII вв. М.: Искусство, 1964. Суперобложка.
38. Шекспир В. Ромео и Джульетта/Пер. Б. Пастернака. М.: Детская литература, 1973. Титульный лист.
39. Эстетика Ренессанса: В 2-х т./Сост. В. П. Шестаков. М.: Искусство, 1981. Инициалы.
40. Эскиз марки серии книг «История искусства народов СССР». 1967.
41. Галина и Вадим Лазурские. 1970-е годы.
42. Детский рисунок. 1914.

43—46. Юношеский рукописный журнал «Очаг заразы». Титульный лист, шмуцтитул, эскизы декораций к пьесе В. Маяковского «Мистерия-буфф». 1924.

47. Луговые цветы и травы. Наброски с натуры. 1930-е годы.
48. Эскиз оформления автомашины для праздничной демонстрации 7 ноября 1930 года. Москва. 1930.
49. Мазовше: Избранные песни. М.: Музгиз, 1954. Эскиз обложки.
50. Прус Б. Фараон/Пер. с польск. М.: ГИХЛ, 1951. Эскиз переплета.
51. Поэты мира в борьбе за мир. Эскиз переплета. 1953.
52. Винтер З. Магистр Кампанус: Исторический портрет М.: ГИХЛ, 1953. Эскиз переплета.

53—56. Аристофан. Комедии: В 2-х т. М.: Гослитиздат, 1954. Эскиз переплета, два шмуцтитула, фрагменты шмуцтитулов.

57, 58. Бах И.-С. Месса си минор. М.: Музгиз, 1955. Эскиз переплета, титульный разворот.

59, 60. Моцарт В.-А. Реквием: Клавир. М.: Музгиз, 1956.

* В подрисуночных подписях автором приводятся даты создания эскизов или оригиналов. В списке иллюстраций дается описание книг, вышедших в свет.

61—66. Каптерева Т. П. Веласкес и испанский портрет XVII века. М.: Искусство, 1956. Переплет, эскизы титула, шмуцтитула, заставок и концовки.

67. Хогарт В. Анализ красоты. Л.; М.: Искусство, 1958. Эскиз переплета.

68, 69. Дюрер А. Трактаты, дневники, письма: В 2-х т. Л.; М.: Искусство, 1957, Эскизы суперобложки и переплета.

70. Алпатов М. В. Памятник древнерусской живописи конца XV века: Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М.: Искусство, 1964. Титульный лист.

71—73. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв.: В 2-х т. М.: Искусство, 1963. Эскиз суперобложки, титульный разворот, переплет.

74. Зотов А. И. Русское искусство с древних времен до начала XX века. М.: Искусство, 1968. Суперобложка.

75. Коваленская Н. Русский классицизм: Живопись, скульптура, графика. М.: Искусство, 1964. Суперобложка.

76. Амиранашвили Ш. История грузинского искусства. М.: Искусство, 1963. Суперобложка.

77. Сидоров А. А. История оформления русской книги. М.: Книга, 1964. Суперобложка.

78. «Юлий Цезарь»: Режиссерский план Вл. И. Немировича-Данченко. М.: Искусство, 1963. Суперобложка.

79—81. Пушкин А. С. Избранные произведения. М.: Детгиз, 1964. Суперобложка, передний и задний форзацы.

82, 83. 50 лет советского искусства: В 3-х т. М.: Сов. художник, 1967. Суперобложка, эскиз переплета первого тома.

84. Эскиз суперобложки альбома репродукций для издательства «Аврора». 1969.

85. Строки шрифта Лк 1/1 для линотипного набора. 1965.

86, 87. Славяно-русский устав XI века. Алфавит и образец шрифта «Остромирова Евангелия» (первый почерк). Обработка В. В. Лазурского. 1941.

88, 89. Полуустав XVI века. Алфавит и образец шрифта первопечатных русских книг. Обработка В. В. Лазурского. 1946.

90. Монументальный шрифт надписи Траяновой колонны в Риме, обработанный для русского алфавита В. В. Лазурским. 1958.

91—107. Проектирование типографского шрифта «гарнитура Лазурского» (Лк 1/1). 1957—1962.

108, 109. Гарнитура Лазурского (Лк 1/1) для линотипного набора. Синопсис. 1957—1962.

110. Графический лист со стихотворением А. С. Пушкина «Памятник» для лейпцигского конкурса на лучшее оформление стихов национальных поэтов. 1959.

111. Принципиальный эскиз разноширинных прописных знаков. Конец 1950-х годов.

112, 113. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: НИИполиграфмаш, 1968. Титульный лист, текстовой разворот.

114, 115. Пушкин А. Медный всадник. Верона: Оффицина Бодони, 1968. Разворот веронской билингвы «Медный всадник», а также колофон с автографами проектировщиков шрифтов Пушкин (В. Лазурский) и Данте (Дж. Мардерштейг).

116. Гоголь Н. Шинель. Верона: Оффицина Бодони, 1975. Начальная страница из веронской билингвы «Шинель». Прозаический набор шрифтами Пушкин и Данте.

117. Шрифтовая композиция для Четвертой выставки шрифта и орнамента московских художников книги. 1978.

118. «Рождение типографского шрифта». Шрифтовая композиция для Третьей выставки шрифта и орнамента московских художников книги. 1973.

119. Графический лист для Четвертой выставки шрифта и орнамента московских художников книги. 1978.

120. Всеобщая история архитектуры: В 12-ти т. Т. 5: Архитектура Западной Европы XV—XVI вв. Эпоха Возрождения. М.: Изд-во литературы по строительству, 1967. Суперобложка.

121. Петров В. Н. «Мир искусства»: Альбом. М.: Изобраз. искусство, 1975. Эскиз суперобложки.

122. Лапшина Н. «Мир искусства»: Очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977. Футляр книги. Задняя сторонка.

123—124. Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М.: Искусство, 1981. Суперобложка, эскизный вариант титульного листа.

125. Федоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан: Жизнь и творчество. 1860—1900. М.: Искусство, 1976. Футляр книги.

126. Грабарь И. Валентин Александрович Серов: Жизнь и творчество. 1865—1911. М.: Искусство, 1980. Футляр книги.

127—130. Оформление серии монографий. Титульные листы, развороты с иллюстрациями из книг «Левитан» и «Серов».

131—139. Альбрехт Дюрер о шрифте: Отрывок из третьей книги трактата «Наставление к измерению...»/Пер. В. В. Лазурского. М.: Книга, 1981. Оформление факсимильного издания. Футляр, две обложки и монограмма А. Дюрера, титульный разворот, текстовой разворот с иллюстрациями, страницы эскизного проекта и книги.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абамелек-Лазарев С. С. 142
Агамирова А. А. 191
Аддисон Дж. 208
Алеев Р. Г. 188
Александров А. Н. 55
Алешин 81
Алпатов М. В. 111, 113, 136, 138
Альберти Л. 22, 60
Амадео Дж. 168, 169
Амадео Д. 168, 169, 170
Амальрик Л. А. 42
Амфиарео 123, 137
Андерсен Г. Х. 74, 180, 184
Анджелико Дж. 156, 157
Аникст М. А. 198
Анна Карловна (Анхен) 12, 13, 15
Анненков Ю. П. 182
Аннигони П. 191
Антонова И. А. 113
Антонченко А. А. 95
Апдайк Д. 121
Апеллес 67
Аполлодор Дамасский 136, 165
Аристофан 89, 102, 103, 104
Атаманов Л. К. 42
Ахметьев А. И. 90

Бажанов Д. А. 98, 116, 122
Байрон Дж. 14
Бакст Л. С. 200
Бальдунг Г. 190
Банникова Г. А. 124, 125, 173, 174, 188
Баранова М. К. 40
Барщ А. О. 42, 43
Басин 80
Баскервилл Дж. 126
Басов М. Я. 30
Баталов Н. П. 45
Бауман 189
Бах И. 59, 110, 113, 119, 133, 170, 192—194
Бахман Б. Ф. 13
Безыменский А. И. 182
Бекетов И. И. 97, 101
Беляков А. 42
Бембо П. 123
Бенуа А. Н. 140, 141, 182, 200, 203
Бернар Э. 30
Бернардацци А. И. 10
Бернини Л. 167
Бершадский Г. С. 122
Бескин О. М. 112
Бетховен Л. 43, 59, 113, 194
Бехтеев В. Г. 100
Билибин И. Я. 60
Блезер Г. 149
Блок А. А. 19, 157
Богомолец А. А. 27, 36
Богомолец А. М. 54
Богомолец О. А. 38
Богомолец О. Г. 16, 36, 38
Богомолец Ю. И. 14
Богомолец-Лазурская Н. М. 11, 13, 15, 17, 19, 34, 37, 38, 72, 87, 88, 91, 99, 100, 101, 104, 207
Бодони Дж. 126, 137, 143, 151
Боккаччо Дж. 136
Борисов-Мусатов В. Э. 206
Бородин А. П. 110
Боткин С. П. 56
Боттичелли С. 155, 156, 171, 204
Брагин П. Н. 188
Брайкевич 24
Брак Ж. 177
Бранка В. 152, 153
Бронзино А. 155
Брумберг В. С. 55, 59
Брумберг З. С. 55, 59
Брюллов К. П. 33, 68
Бударин Д. Н. 74, 75, 79
Буковецкий Е. О. 10, 12, 20
Буланова Е. С. 95
Буланова Н. С. 95
Булгаков М. А. 151
Бунин И. А. 9, 10—12, 20
Бурдель Э. 113, 180
Буров К. М. 96, 101, 129
Буш В. 12
Бэлза И. Ф. 114

Вагнер Р. 43
Вазари Дж. 162, 164, 171

Ван Гог В. 26, 113
Вано И. П. см. Иванов-Вано И. П.
Варнеке Б. В. 27
Василенко В. Х. 114
Васильев П. В. 26
Васнецов В. М. 60
Вебер Л. 193, 194
Вейбель В. 139
Веласкес Д. 23—25, 30—32, 35, 116, 157
Великанова И. П. 58
Вергилий 151
Веронезе П. 155
Верроккьо А. 113, 155
Веснин А. А. 206
Веснин В. А. 206
Веснин Л. А. 206
Вильямс П. В. 37, 206
Виньола Дж. 60
Витрувий 60
Винчентино Л. 126
Волков Н. Н. 113
Воллар А. 30
Волокидин П. Г. 7, 12, 20—26, 29, 32, 33, 35, 36, 38, 174
Вольтер К. 188
Воннегут К. 188
Ворносковы, братья 92
Ворошильская Ф. 32
Врубель М. А. 24, 26, 28, 29, 31, 33, 39, 40, 60, 69, 200, 206
Вялов К. А. 40, 41

Гайдар А. П. 115
Гайназаров Ж. 73, 79
Галаджев П. С. 57
Галицкий К. Н. 80, 81
Гальбрехт А. А. 64
Гамов А. М. 17, 18
Гарамон К. 123
Гаршин В. М. 48
Гауди Ф. 121, 127
Гегар М. 132
Герасимов А. М. 66
Герод 97
Герцен А. И. 159
Гершензон М. О. 29
Гете И. 85, 156, 193
Гика М. 60
Гирландайо Д. 171
Главса О. 130, 132, 174, 188
Глинка М. И. 60, 167
Глущенко Е. К. 122
Гоген П. 28, 113
Гоголь Н. В. 60, 191
Голицын И. В. 112
Головин А. Я. 200
Гольдберг Н. 51
Гольбейн Младший 25
Гомер 14, 161
Гончаров А. Д. 39, 40, 100, 113, 128, 133, 134, 140, 174, 190, 196
Гораций 151
Городецкий С. М. 95
Горький М. 91, 95
Гофман Э. 96
Грабарь И. Э. 198
Грациоли Р. 144
Григ Э. 184
Грикуров С. С. 70
Гримм, братья 12, 82
Грин Г. 190
Гринштейн И. Х. 27
Гринь Иванович 202
Гриффит Д. 44
Гриффо Ф. 123, 136, 137
Грозевский Б. В. 100
Густав I Ваза 176
Гутенберг И. 151
Гуттузо Р. 140

Дали С. 177
Даль В. И. 197
Д'Аннунцио Г. 145
Данте А. 13, 14
Даргомыжский А. С. 117
Дворецкий С. А. 66, 70, 95
Дворкинд В. И. 95
Дебес 190
Дебюсси Клод 32
Дега Э. 113
Дейнека А. А. 37, 206
Делакруа Э. 24, 166
Деларош П. 149
Демьяненко Д. Е. 17
Дернель Л. 177—179
Дернель Э. 175, 176, 179
Деспьо Ш. 180
Дефо Д. 13
Дехтерев Б. А. 115
Джонстон Э. 121, 165
Джотто 155
Диккенс Ч. 13
Дмитриев Г. В. 99
Добер В. М. 104

Добужинский М. В. 115, 182, 200
Долинский 23
Доллар И. И. 153
Дорлиак Н. Л. 56
Дорохин 72
Достоевский Ф. М. 128, 139, 186
Дрейфус Дж. 189
Дубинский Д. А. 115
Дубнякова А. Н. 11, 37
Дуччо ди Буонинсенья 155
Дюрер А. 22, 92, 120, 126, 155, 196, 199

Евменов А. И. 110
Егоров Я. Д. 100, 105
Ермаков А. В. 96, 102, 104
Есенин С. А. 19

Жуков М. Г. 196, 198
Жуков Н. Н. 95, 172

Замятин С. В. 54
Зеленкова Е. В. 119
Зиховски Р., фон 174, 189

Ибсен Генрик 184
Иванов А. А. 24, 33
Иванов А. Н. 44
Иванов-Вано И. П. 42, 55, 58, 59
Игнатьев А. А. 83
Игумнов С. Д. 64—70, 76, 92, 94, 95, 100, 172, 174, 206
Ильенко Е. И. 188
Ильин Н. В. 89, 95, 96, 98, 99—106, 174, 182
Иршенко 29
Исиченко М. А. 95, 172

Йенсон Н. 123, 202
Йончев В. 127, 189

Калинин Н. И. 119, 196
Калитовская Л. Ф. 96, 102
Кальнинг А. К. 17
Каменский В. В. 48
Кампильи М. 152
Кандинский В. В. 9, 58, 177, 206
Капр А. 85, 116, 120—122, 127, 130, 134, 138, 174, 188, 189, 191, 193, 201
Капр Ф. 193
Каптерева Т. П. 116
Карамзин Н. М. 192
Карандашов В. Д. 116
Кардовский Д. Н. 33
Каринский Н. М. 124
Карл XII 176, 182
Карлбранд Ж. 186
Касаткин В. 73, 75, 79
Кассандр 65
Катулл 150
Качалов В. И. 100
Керико Дж., де 152
Кибрик Е. А. 30, 32
Кипренский О. А. 91
Кисляков А. Н. 44
Климашин В. С. 70, 95
Книппер-Чехова О. Л. 34
Ковалько С. М. 59, 63, 64
Ковригин В. И. 57
Коган Е. И. 95, 99, 100, 174
Комиссаржевская В. Ф. 107, 184
Комиссаржевский Н. Ф. 107, 108
Кон-Винер 60
Кондаков Н. П. 27
Коненков С. Т. 89, 116—119, 180
Коненкова М. И. 117, 119
Коренман Э. М. 25
Коробкова А. Н. 123
Королев А. В. 175, 185
Короленко В. Г. 91
Костин В. И. 63
Кошелев И. С. 51, 52
Кравцов Г. А. 100
Кравченко А. А. 95—97, 185
Кравченко А. И. 37, 38, 94, 96
Кравченко Г. С. 57
Кравченко К. С. 95—97, 117—119, 179
Кравченко Н. А. 95
Крайнев Д. К. 20—23
Кранах Старший 155
Крафт А. Ф. 16
Крессе В. 133, 134
Кривинская Е. Я. 101
Кричевский И. Д. 99, 122
Круглякова Е. С. 115
Крылов И. А. 137
Крюков А. Д. 172, 173
Кузанян П. М. 97—100, 122, 174
Кузнецов П. В. 23
Кукуричкин Г. И. 17
Кулешов Л. В. 7, 42—46, 48, 49, 56—58
Куликов В. А. 79
Курс А. Л. 55
Кустодиев Б. М. 200

Лагерлеф С. 13, 184
Ладнов 14, 15
Лазурский А. В. 6, 9, 12, 15, 16, 18, 19, 28, 37, 91, 199, 207
Лазурский В. Ф. 6, 8, 9, 10—14, 18, 20, 26, 34—37, 39, 85, 87, 88, 91, 207
Лазурская Г. С. 6, 9, 85, 91, 103, 104, 106, 107, 114, 152, 159, 178, 187
Лазурский Ф. Д. 13
Лансере Е. Е. 182, 200
Лебедева С. Д. 113
Левитан И. И. 198—200
Леже Ф. 113
Ленин В. И. 48, 118
Леонардо да Винчи 22, 155, 160, 197
Леонидов Л. М. 34
Лермонтов М. Ю. 14
Лесков Н. С. 59
Лессинг Г. 204
Лехт Ф. К. 94
Либман М. Я. 196
Линдгрен З. 186
Линдегрен Э. 183, 185, 187
Лиров П. П. 80
Лисицкий Л. М. 61, 68, 69, 134, 135, 181, 182, 206
Лист Ф. 113
Ломби 150, 151
Лондон Дж. 58
Лоренцо Великолепный см. Медичи Л.
Лысенков Н. К. 26
Люшин В. И. 40, 41
Ляхов В. Н. 120

Маджакупов У. 73, 79
Майоль А. 113, 116, 180
Малазония 73, 75
Малевич К. С. 58
Мален Ш. 127
Мандес М. И. 27
Мандрусов А. А. 95, 172
Мане Э. 24
Мануций А. 123, 136, 149, 189, 190, 196, 207
Манцу Дж. 140, 143
Мардерштейг Дж. 89, 127, 134—163, 172, 174, 181, 182, 189, 190, 191
Мардерштейг И. 136, 137, 142—145, 151, 152, 189
Мардерштейг М. 135, 136, 137, 143—146, 150—153
Маринис Т., де 154, 156—159
Марке А. 113
Марков Ю. А. 110
Мартерштейг Ф. 149
Мартини-Бернарди Н. 140, 152—154, 159
Матисс А. 24, 33, 113, 206
Матэ В. В. 22
Мауфер П. 190
Маценко 29
Маяковский В. В. 19, 20, 25, 37, 42, 48, 59, 118, 172, 181, 182, 193, 205
Медичи Л. 171
Мельник Г. А. 46, 48, 49
Мемлинг Х. 155
Менхарт О. 132
Менхартова М. 132
Мерике Э. 114
Месмахер М. Е. 31
Метнер Н. К. 55
Микеланджело 22, 113, 154—156, 160, 163, 164, 170—172, 180, 204
Миллес К. 179, 180, 181
Митрохин Д. И. 100, 102, 200
Михайловский И. Б. 60
Молок Ю. А. 120
Мольер 13
Моне К. 32, 113
Моор Д. С. 94, 178
Морисон С. 121, 123
Морозов И. А. 28
Моррис У. 121, 203
Мосин С. И. 48
Москвин И. М. 34,100
Моцарт В. 89, 110, 113—115, 192
Мстиславец П. Т. 125, 201, 202
Музыка Ф. 126, 127, 174
Мунк Э. 177, 178
Муратов П. И. 27
Муромцева В. Н. 10
Мусоргский М. П. 110
Мухин Н. Л. 96, 101, 105
Мюллер В. Н. 20
Мюллер Г. 133
Мюллер К. 192

Нарбут Г. И. 200
Некрасов Д. К. 79
Некрасова Е. А. 196, 199
Нестеров М. В. 206
Никифоров Б. С. 98, 101
Нилус П. А. 10, 12, 20
Новосельцев И. Х. 57
Норина Е. В. 117

Оболенский Л. Л. 57
О. Генри 56, 58
Оливьери Р. 127, 183

Остроумова-Лебедева А. П. 200
Остроухов И. С. 28

Павел VI (Римский папа) 164, 167, 168
Павлинов П. Я. 40
Павлович Г. В. 17, 20, 59, 63, 64, 92
Палладио А. 60, 154
Пастернак Б. Л. 137
Перуджино П. 171
Петр I Великий 124, 140, 176, 182
Петрарка Ф. 161, 162
Петров В. Н. 197, 200
Петров И. В. 142
Петров-Водкин К. С. 33
Пикассо П. 103, 164, 177, 205, 206
Пико делла Мирандола 171
Пиков М. И. 100
Пименов Ю. И. 37, 206
Пинтуриккьо 171
Пискарев Н. И. 97, 98, 100, 122, 174
Побединский А. Н. 92, 95
Пожарский С. М. 101, 174, 195
Покорный Н. Ф. 27
Покровский Б. 56
Полищук П. Н. 75, 76, 79
Прус Б. 96, 102
Прусаков Н. П. 69, 91, 92
Пудовкин В. И. 43, 44
Пушкин А. С. 8, 14, 19, 22, 38, 60, 73, 79, 120, 128, 138—141, 148—151, 183, 201
Пьеро делла Франческа 155, 159, 160, 161

Равель М. 32
Рафаэль С. 24, 155, 160, 205
Рахманинов С. В. 55
Редько К. Н. 7, 61—63
Рейман М. 13
Рембрандт Х. 30—32, 68, 75, 155
Реннер П. 63
Ренуар О. 113
Репин И. Е. 24, 91, 206
Репин Н. А. 61, 62
Рерберг И. Ф. 95, 100, 101, 103, 122
Рерих Н. К. 24, 200
Респиги О. 166
Риксфорд Б. 60
Ринчино Э. Э. 196, 199
Рисберг М. 186
Рифтин Г. М. 98
Рихтер С. Т. 16, 181
Рихтер Т. Д. 16
Ровенский М. Г. 98, 122
Родд Вейланд 57
Роден Огюст 113
Родченко А. М. 172, 181, 206
Розенбергер А. 127
Росселли К. 171
Рублев Андрей 110, 111
Рузич 73, 75, 78, 79
Румянцева И. Г. 196
Руставели Ш. 95
Рябушкин А. П. 206

Савинский В. Е. 22
Сазанов В. П. 79
Салтыков-Щедрин М. Е. 65, 91
Сартори Б. 144, 145
Сахаров С. Г. 95, 172
Свирин А. Н. 137
Свифт Дж. 13
Сволинская М. 131, 132
Сволинский К. 131, 132, 134
Седельников Н. А. 101
Сезанн П. 24, 30, 113
Сервантес С. 13
Серебряков Ю. 57
Серебрякова З. Е. 200
Серов В. А. 24—26, 28, 29, 31, 33, 91, 198—200, 206
Сигорский В. Н. 95
Сидоров А. А. 93, 101
Сидорова А. А. 196, 198
Симов В. А. 33
Симоне М. 155
Симонс А. 121
Сиора 16
Скроцкий Н. И. 17, 18
Скрябин А. Н. 43, 55, 59
Смехов Л. М. 90
Смоляк Н. П. 95
Сокольников М. П. 101
Солари П. 146
Сомов К. А. 24, 200
Соучек С. 132
Станиславский К. С. 34, 44, 54, 100, 184
Стиль Р. 208
Стороженко Н. И. 13
Стриндберг А. 177, 178, 184
Суворов П. И. 98
Судейкин С. Ю. 200
Суетин Н. М. 61
Суриков В. И. 24, 91, 206
Сутеев В. Г. 42
Сухацкий И. Я. 80

Тагиров Ф. Ш. 97
Тальенте 123, 136, 137
Танеев С. И. 55
Татлин В. Е. 206
Телеман Г. 133
Телингатер С. Б. 97—100, 120, 122, 128, 133—135, 173, 174, 182, 190
Терещенко В. Г. 110, 197
Тернер У. 32
Тимошенко Л. Я. 120
Тинторетто Я. 155
Титов Б. Б. 98, 101
Тихонов Н. С. 12
Тициан 111, 155
Тоичкина Ф. Е. 12
Толстой Л. Н. 12, 13, 73, 83, 128, 139, 178
Толстой Ф. П. 67
Томилов А. Р. 26
Тоотс В. 130, 174
Торвальдсен Б. 184
Траян М. 128, 165, 169
Третьяков П. М. 56
Троуп М. 132
Тур А. И. 54
Тур Н. И. 54
Тургенев И. С. 14, 91
Тургенев Н. И. 150
Турчин В. С. 26, 200
Тышлер А. Г. 206
Тюрин А. Г. 59

Уистлер Дж. 199
Ута фон Балленстед 84—86

Фаворская М. В. 113
Фаворский В. А. 37—40, 89, 94, 100, 107, 112, 113, 128, 140, 174, 182, 195
Файт А. А. 57
Фальчевская А. 32
Фачинкани М. 144, 146, 147
Федоров Иван 101, 119, 124, 125, 151, 201, 202
Федоров А. М. 9
Федоров В. А. 9
Федоров-Давыдов Александр А. 39
Федоров-Давыдов Алексей А. 39, 40, 200
Федорова-Давыдова В. А. 39
Федорова-Давыдова М. Н. 39
Фейнберг Л. Е. 100
Феличиано Ф. 136, 150
Фешин Н. И. 118
Филонов П. Н. 32
Фишер Г. И. 101
Фогель В. П. 44
Фогель Т. П. 44
Фомин И. А. 108, 109
Фомина А. Н. 108
Фомина И. И. 89, 101, 107—112, 128, 174
Франщен А. 176
Фрониус 189
Фрутигер А. 130
Функе Ф. 190

Хегар М. 126
Хмелевская Н. С. 101
Ходатаев Н. П. 55
Ходатаев О. П. 55
Хотинок И. П. 95
Хохлова А. С. 44—46, 49, 56, 58
Хэмбидж Дж. 60

Цапф Г. 89, 127, 130—133, 151, 164, 165, 172, 174, 181, 183, 185
Цахриссон Б. 134, 172, 175, 180—185
Цахриссон В. 181
Цахриссон И. 181, 182, 189
Цейров Ю. М. 66, 95, 172

Чаушанский Д. Н. 94, 116
Чахирьян С. П. 99
Чернышевский Н. Г. 91
Черняховский И. Д. 80, 81
Чехов А. П. 61
Чехов М. А. 34, 35
Чехонин С. В. 200
Чини 152, 154, 159
Чистяков П. П. 22
Чихольд Э. 135
Чихольд Я. 134—136, 172, 174, 188—190
Чуковский К. И. 11, 12

Шостакович Д. Д. 35
Шварц Б. В. 101
Шебалина Г. Я. 116
Шекспир У. 13, 128, 191, 203
Шестаков В. А. 69
Шестаков В. П. 199
Шиллер В. 192
Шиллер И. 37, 85
Шифрин Н. А. 40, 42
Шифрина М. Г. 40
Шицгал А. Г. 93
Шмаринов Д. А. 128, 129

Шмоллер Г. 134, 172, 174
Штиглиц А. Л. 31
Штокк Д. 114
Штырев Н. И. 79
Шуберт Ф. 113
Шухаев В. И. 33

Щепкин В. Н. 94
Щепкина М. В. 94
Щукин А. В. 125, 128
Щукин С. И. 28

Эйгес О. 95
Эйзенштейн С. М. 43, 44
Эккерт Отто 134
Эккехард М. 84, 85
Эль Греко 171
Эль Лисицкий см. Лисицкий Л. М.
Эльконин В. Б. 113
Эпиктет 102, 103
Эразм Роттердамский 149
Этьенны 123

Юдина М. В. 113

Яковлев А. Е. 33

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА 6

НАЧАЛО

ОДЕССА. 20-е ГОДЫ 8

Отчий дом 8
Профтехшкола. «Очаг заразы» . 17
Мастерская Павла Волокидина 20

МОСКВА И ДАЛЬНИЙ ВОСТОК. 30-е ГОДЫ 39

Первые разочарования и удачи . 39
«Межрабпомфильм». Лев Кулешов 42
Служба в армии 46
Снова мультфильм. «Великий утешитель» . 55
Архитектурная мастерская . . 59
ВСХВ. Климент Редько . . 61
Всесоюзная торговая палата 63

ВОЙНА

ОТ МОСКВЫ ДО БЕЛОГО 72

РАЗВЕДОТДЕЛ ШТАБА АРМИИ . 80

УТА . 84

ВОЗВРАЩЕНИЕ 86

ЗРЕЛОСТЬ

КНИГИ. КОНЕЦ 40-х — 60-е ГОДЫ 90

Рождение художника книги . . 90
«Комедии» Аристофана. Н. В. Ильин 101
Ираида Ивановна Фомина. Вечер В. А. Фаворского . 107
«Реквием» Моцарта и «Веласкес» . . 114
Коненков . . . 116

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ТИПОГРАФСКОГО ШРИФТА . 120

ПУТЕШЕСТВИЯ 130

Герман Цапф. Прага 1965 . . 130
Лейпциг 1964. Новые друзья . . 133
Италия. Джованни Мардерштейг . 137

Швеция . . 172
ГДР 1971 188
«Гутенбергпрайз-75» . 191

ПРОЕКТИРОВАНИЕ КНИГ . 194

РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ . 201

ФУГА ТЕМПОРУМ . 207

Иллюстрации . . . 209
Список иллюстраций . 277
Именной указатель . . 279

Вадим Владимирович
Лазурский

ПУТЬ К КНИГЕ

Воспоминания художника

Редактор *Т. И. Пиляева*
Художественный редактор *Т. Н. Руденко*
Технический редактор *Е. И. Полякова*
Корректор *Н. М. Весельницкая*
Фотографы *И. И. Потапов, С. М. Румянцев*
Ретушер *Н. И. Давыдов*

ИБ № 1024
Сдано в набор 04.11.83.
Подписано в печать 19.10.84.
А-11149. Формат 70×108[1]/16.
Бум. офсетная № 1 120 г.
Гарнитура Лазурского. Офсетная печать
Усл. печ. л. 25,20. Усл. кр.-отт. 68,60.
Уч.-изд. л. 23,53.
Изд. № 3164. Заказ. № 5965. Тираж 10 000 экз.
Цена 6 р.

Издательство «Книга»,
125047, Москва, ул. Горького, 50

Экспериментальная типография
ВНИИ полиграфии при Госкомиздате СССР.
103051, Москва, Цветной бульвар, 30

ИЗДАТЕЛЬСТВО „КНИГА“